3-197/46

Искусство КИНО

1
1946

Заслуженная артистка РСФСР
лауреат Сталинской премии
МАРИНА ЛАДЫНИНА

Искусство КИНО

Ежемесячный журнал

№ 1 ЯНВАРЬ 1946 г. МОСКВА

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР

Из Постановления Совета Народных Комиссаров Союза ССР

О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы за 1943—1944 годы.

Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановляет:
присудить Сталинские премии за выдающиеся работы 1943 и 1944 годов в области:

... 3. ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Премии ПЕРВОЙ степени в размере 100.000 рублей

1. ПЕТРОВУ Владимиру Михайловичу, заслуженному артисту РСФСР, режиссеру, ДИКОМУ Алексею Денисовичу, заслуженному артисту РСФСР, ГИНДИНУ Михаилу Ефимовичу, оператору — за кинокартину «КУТУЗОВ».

2. ЭЙЗЕНШТЕЙНУ Сергею Михайловичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, режиссеру, ЧЕРКАСОВУ Николаю Константиновичу, народному артисту РСФСР, БИРМАН Серафиме Германовне, заслуженной артистке РСФСР, МОСКВИНУ Андрею Николаевичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, оператору, ТИССЕ Эдуарду Казимировичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, оператору, ПРОКОФЬЕВУ Сергею Сергеевичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, композитору — за кинокартину «ИВАН ГРОЗНЫЙ» 1-я серия).

3. АРНШТАМУ Лео Оскаровичу, режиссеру, ВОДЯНИЦКОЙ Галине Владимировне, артистке, ШЕЛЕНКОВУ Александру Владимировичу, оператору — за кинокартину «ЗОЯ».

4. ЧИАУРЕЛИ Михаилу Эдишеровичу, народному артисту Грузинской ССР, режиссеру, ХОРАВА Акакию Алексеевичу, народному артисту СССР, АНДЖАПАРИДЗЕ Верико Ивлиевне, народной артистке Грузинской ССР, ЗАКАРИАДЗЕ Сергею Александровичу, заслуженному деятелю искусств Грузинской ССР, ДИГМЕЛОВУ Александру Давидовичу, оператору — за кинокартину «ГЕОРГИЙ САКАДЗЕ» (2-я серия).

5. ДОНСКОМУ Марку Семеновичу, заслуженному деятелю искусств Туркменской ССР, режиссеру, УЖВИЙ Наталии Михайловне, народной артистке СССР, АЛИСОВОЙ Нине Ульяновне, артистке — за кинокартину «РАДУГА».

Премии ВТОРОЙ степени в размере 50.000 рублей

1. РООМУ Абраму Матвеевичу, режиссеру, ЖАКОВУ Олегу Петровичу, заслуженному артисту РСФСР, ВАНИНУ Василию Васильевичу, заслуженному артисту РСФСР — за кинокартину «НАШЕСТВИЕ».

2. ПЫРЬЕВУ Ивану Александровичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, режиссеру, ГУСЕВУ Виктору Михайловичу, автору сценария, ЛАДЫНИНОЙ Марине Алексеевне, заслуженной артистке РСФСР, ЛЮБЕЗНОВУ Ивану Алексеевичу, артисту, САМОЙЛОВУ Евгению Валериановичу, артисту, ХРЕННИКОВУ Тихону Николаевичу, композитору — за кинокартину «В ШЕСТЬ ЧАСОВ ВЕЧЕРА ПОСЛЕ ВОЙНЫ».

3. РОММУ Михаилу Ильичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, КУЗЬМИНОЙ Елене Александровне, заслуженной артистке РСФСР, ЗАЙЧИКОВУ Василию Федоровичу, артисту, ВОЛЧОК Борису Израилевичу, оператору — за кинокартину «ЧЕЛОВЕК № 217».

4. ЭРМЛЕРУ Фридриху Марковичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, МАРЕЦКОЙ Вере Петровне, народной артистке РСФСР, РАПОПОРТУ Вульфу Абрамовичу, оператору — за кинокартину «ОНА ЗАЩИЩАЕТ РОДИНУ».

И. ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНОИ КИНЕМАТОГРАФИИ

Премии ПЕРВОЙ степени в размере 100.000 рублей

1. АГАПОВУ Борису Николаевичу, сценаристу, ПОСЕЛЬСКОМУ Иосифу Михайловичу, режиссеру, ДОБРОНИЦКОМУ Виктору Васильевичу, оператору, ЦИТРОНУ Вульфу Самуиловичу, оператору, ХАВЧИНУ Абраму Львовичу, оператору — за кинокартину «ВОЗРОЖДЕНИЕ СТАЛИНГРАДА».

2. РАЙЗМАНУ Юлию Яковлевичу, режиссеру, КЛИМОВУ Аркадию Александровичу, оператору, МЕДВЕДЕВУ Леониду Васильевичу, оператору, ПОГОРЕЛОМУ Анатолию Ивановичу, оператору — за кинокартину «К ВОПРОСУ О ПЕРЕМИРИИ С ФИНЛЯНДИЕЙ».

Премии ВТОРОЙ степени в размере 50.000 рублей

1. АФАНАСЬЕВУ Всеволоду Ивановичу, оператору, МОГИЛЕВСКОМУ Григорию Александровичу, оператору, СУЩИНСКОМУ Владимиру Александровичу, оператору, ШКОЛЬНИКОВУ Семену Семеновичу, оператору — за киносъемки на фронтах Отечественной войны.

2. БЕЛЯЕВУ Василию Николаевичу, режиссеру, БЫКОВУ Николаю Владимировичу, оператору, ГЛИДЕРУ Михаилу Моисеевичу, оператору, СУХОВОЙ Марии Ивановне, оператору — за кинокартину «НАРОДНЫЕ МСТИТЕЛИ».

3. ЗГУРИДИ Александру Михайловичу, режиссеру, ТРОЯНСКОМУ Глебу Александровичу, оператору, АСМУСУ Виктору Николаевичу, оператору — за кинокартину «В ПЕСКАХ СРЕДНЕЙ АЗИИ».

4. ДОЛИНУ Борису Генриховичу, режиссеру, КАБАЛОВУ Григорию Александровичу, оператору — за кинокартину «ЗАКОН ВЕЛИКОЙ ЛЮБВИ».

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СОЮЗА ССР И. СТАЛИН

УПРАВЛЯЮЩИЙ ДЕЛАМИ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СССР Я. ЧАДАЕВ

Москва, Кремль. 26 января 1946 г.

МАСТЕРА КИНЕМАТОГРАФИИ — ЛАУРЕАТЫ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ

И. БОЛЬШАКОВ

Присуждение сталинских премий за выдающиеся произведения киноискусства, созданные в 1943—1944 годах, — событие величайшей важности для всей советской кинематографии.

Присуждение Сталинских премий подводит итоги большой и сложной работы советской кинематографии за два года Великой Отечественной войны с гитлеровской Германией.

В дни войны художники-патриоты создали новые замечательные по своей идейной глубине и художественной ценности кинопроизведения, в которых ярко и правдиво были показаны самые лучшие и драгоценные качества нашего народа. Эти фильмы будили гнев и жгучую ненависть к врагу и раскрывали всему передовому человечеству те высокие идеалы, за которые боролся наш народ в этой справедливой войне с немецко-фашистскими захватчиками, отстаивая честь и независимость своей Родины.

Кинофильмы, удостоенные Сталинских премий, заслуженно пользуются огромной популярностью не только среди советских, но и среди зарубежных зрителей.

Из кинопроизведений, созданных в 1943—1944 гг., Сталинских премий удостоены 9 художественных фильмов, 3 хронико-документальных картины и 2 научно-популярных фильма.

Три фильма — «Кутузов», «Иван Грозный» (I-я серия) и «Георгий Саакадзе» (2-я серия) — посвящены героическому прошлому русского и грузинского народов, их борьбе с чужеземными захватчиками.

Фильм «Кутузов» — волнующая эпопея о славе и силе русского оружия, о мужестве и доблести великого народа. Это глубоко патриотический фильм.

Советский зритель хорошо знает заслуженного артиста РСФСР режиссера Вл. Петрова. В трудных условиях военного времени в короткие сроки этот талантливый мастер создал монументальное произведение о славном прошлом нашего народа.

Глубоко раскрыл образ гениального русского полководца замечательный актер заслуженный артист РСФСР А. Дикий. Превосходно снятые оператором М. Гиндиным кадры художественно воспроизводят картины жизни изображаемой эпохи.

Значительный вклад в дело художественного отображения эпохи Ивана Грозного и его личности представляет собой новый фильм заслуженного деятеля искусств РСФСР С. Эйзенштейна — «Иван Грозный».

В картине «Иван Грозный» мы видим, как в тяжелой и долгой борьбе с внешними и внутренними врагами создавалось могучее централизованное русское государство. Сильными и яркими художественными средствами С. Эйзенштейн убедительно показывает прогрессивную роль исторической деятельности Ивана Грозного. Выразительный и проникновенный образ создает народный артист РСФСР Н. Черкасов в роли Ивана Грозного.

Высокой оценки заслуживает также игра заслуженной артистки РСФСР С. Бирман, изображающей Ефросинью Старицкую. Большого мастерства достигает в этом произведении и работа операторов—заслуженных деятелей искусств РСФСР А. Москвина и Э. Тиссе. Заслуженный деятель искусств РСФСР композитор С. Прокофьев написал к фильму вдохновенную музыку.

Среди ведущих мастеров советского киноискусства одно из первых мест занимает народный артист Грузинской ССР М. Чиаурели, с именем которого неразрывно связано развитие грузинской национальной кинематографии. После выпуска первой серии фильма «Георгий Саакадзе» — о выдающемся полководце и государственном деятеле Грузии начала XVII века, М. Чиаурели с блеском истинного таланта осуществил затем постановку второй серии картины.

Большой творческий успех фильма вместе с М. Чиаурели делят народный артист СССР А. Хорава, создавший незабываемый образ пламенного борца за свободу своей родины — Георгия Саакадзе; народная артистка Грузинской ССР В. Анджапаридзе, воссоздавшая обаятельный образ Русудан — благородной грузинской женщины, жены Саакадзе; заслуженный деятель искусств Грузинской ССР С. Закариадзе — исполнитель роли Шадимана, и оператор А. Дигмелов, проявивший себя в этой картине великолепным художником.

Темам Великой Отечественной войны с немецко-фашистскими захватчиками посвящены картины: «Зоя», «Радуга», «Нашествие», «В шесть часов вечера после войны», «Она защищает Родину» и «Человек № 217».

Фильм «Зоя» запечатлел на экране бессмертный образ героической дочери русского народа, народной мстительницы-партизанки Зои Космодемьянской.

Постановщик фильма режиссер Л. Арнштам создал биографическую картину, приобретающую истинно эпическое звучание. Найденная режиссером форма позволила ему в то

же время сохранить в кинопроизведении все то главное, что есть в биографии народной героини.

В этом немалая заслуга и молодой талантливой актрисы Г. Водяницкой, которая в роли Зои сумела создать проникновенный и впечатляющий образ. Оператору А. Шеленкову, снимавшему фильм, прекрасно удалось воспроизвести суровый облик героических дней обороны Москвы. Фильм «Зоя» — прекрасное произведение киноискусства.

Фильм «Радуга» — волнующее произведение. Заслуженный деятель искусств Туркменской ССР режиссер М. Донской сумел правдиво показать стойкость и великую любовь к Родине несгибаемых советских людей, подпавших под иго немецких захватчиков во временно оккупированных районах. Созданный народной артисткой СССР Н. Ужвий образ Елены Костюк можно смело отнести к самым сильным и ярким женским образам в нашей кинематографии дней войны. Выразительно играет в этой картине и одаренная актриса Н. Алисова, снимавшаяся в роли Пуси.

Фильм «Нашествие» — крупный творческий успех режиссера А. Роома. Большое идейное содержание широко известной пьесы Л. Леонова получило яркое кинематографическое выражение. Художественному успеху фильма в значительной степени способствует игра заслуженных артистов РСФСР — О. Жакова в роли Федора Таланова и В. Ванина в роли Фаюнина.

В области музыкально-комедийного жанра большой творческой удачей советской кинематографии в дни войны является фильм заслуженного деятеля искусств РСФСР И. Пырьева — «В шесть часов вечера после войны», поставленный по прекрасному сценарию покойного В. Гусева. И. Пырьев успешно сумел сочетать героические мотивы с элементами юмора. Ему удалось создать произведение, объединяющее большую силу идейности с увлекательностью изложения, и показать, какие огромные возможности таятся в этом жанре киноискусства.

Игра заслуженной артистки РСФСР М. Ладыниной в роли Вари, И. Любезнова в роли лейтенанта Демидова и Е. Самойлова в роли лейтенанта Кудряшова подкупает своей непосредственностью и искренностью. Примечательна и музыка, написанная для этого фильма композитором Т. Хренниковым. Она не просто иллюстрирует фильм, а становится его составной органической частью.

Заслуженного деятеля искусств РСФСР Ф. Эрмлера — постановщика фильма «Она защищает Родину» — советский зритель хорошо помнит по его довоенным картинам. Фильм посвящен простой русской женщине. Он суров и строг, как сурова и строга жизнь, о которой он повествует.

Мы видим в картине, как когда-то веселая и жизнерадостная Прасковья Лукьянова — лучшая трактористка района, нежная мать и жена — становится народным мстителем, вожаком партизанского отряда, грозой фашистских убийц. Большой силы достигает игра народной артистки РСФСР В. Марецкой, исполняющей роль Прасковьи Лукьяновой. Талантливым художником показал себя в этой картине и оператор В. Рапопорт.

Фильм Ф. Эрмлера раскрывает перед нами, как рождались гнев и ненависть к гитлеровским захватчикам, как наш народ помогал родной Красной Армии изгонять фашистские орды с советской земли.

Картина «Человек № 217», поставленная заслуженным деятелем искусств РСФСР М. Роммом, глубоко идейное и высокохудожественное произведение, непосредственно служащее задаче морально-политического разгрома фашизма. На работе постановщика лежит отпечаток ярко выраженной творческой индивидуальности. Заслуженной артистке РСФСР Е. Кузьминой в роли Тани Крыловой и артисту В. Зайчикову в роли Сергея Ивановича удалось создать сильные образы советских людей, попавших на гитлеровскую каторгу и сумевших, несмотря на страшные условия немецкого рабства, сохранить достоинство советских граждан. Работа оператора Б. Волчок прекрасно способствует раскрытию идейно-художественного замысла фильма.

За хроникально-документальные произведения звание лауреатов Сталинских премий присвоено: режиссеру Ю. Райзману и операторам А. Климову, Л. Медведеву, А. Погорелому — за картины «К вопросу о перемирии с Финляндией»; сценаристу Б. Агапову, режиссеру И. Посельскому и операторам В. Доброницкому, В. Цитрон, А. Хавчину — за картину «Возрождение Сталинграда»; режиссеру В. Беляеву и операторам Н. Быкову, М. Глидеру, М. Суховой — за картину «Народные мстители».

Это же высокое звание присвоено также и операторам Г. Могилевскому, В. Афанасьеву, В. Сущинскому и С. Школьникову за их незабываемый кинорепортаж с фронта.

В суровые и грозные дни Отечественной войны мастера фронтовой кинохроники ни на минуту не покидали своих боевых постов. Их творческая деятельность протекала в самом огне боевых схваток. Они прекрасно справились с поставленной перед ними задачей, запечатлев на пленку славу советского оружия, славу сталинской военной стратегии.

В числе фронтовых кинооператоров, удостоенных Сталинских премий, в боях за Родину смертью храбрых пали талантливые киножурналисты: В. Сущинский, Н. Быков и М. Сухова, память о которых советские киноработники навсегда сохранят в своих сердцах.

Творческих успехов добилась за эти годы также и наша научно-популярная кинематография. Об этом свидетельствует присуждение Сталинских премий: режиссеру А. Згуриди и операторам Г. Троянскому и В. Асмусу за картину «В песках Средней Азии» — о растительном и животном мире пустыни Кара-Кум; режиссеру Б. Долину и оператору Г. Кабалову за картину «Закон великой любви» — о материнском инстинкте у животных.

Высокая награда — присуждение Сталинских премий — и то исключительное внимание, которое партия, правительство и лично товарищ Сталин оказывают нашей кинематографии, еще больше обязывает всех работников советского кино упорно работать над созданием новых выдающихся произведений, достойных нашей страны, ее славного прошлого и беспримерного в истории героического настоящего.

Работники советского кино приложат все свои творческие силы, чтобы с честью решить те задачи, которые поставлены перед ними нашей победившей Родиной, правительством и великим вождем советского народа товарищем Сталиным.

(«Правда» 31 января 1946 г.)

ПОВЕСТЬ О РУССКОМ УЧЕНОМ

И. АНИСИМОВ

«Жизнь в цвету», — так будет называться фильм о Мичурине. Можно было задумать его, как биографию, в которой шаг за шагом была бы восстановлена жизнь великого русского преобразователя природы. Но Александр Довженко избрал другой путь. Большая жизнь Мичурина, в которой было столько трудностей, что преодолеть их мог лишь человек исключительный, предстает перед нами, раскрытая только в самых основных своих моментах. В киноповести показан русский характер. И это очень удалось А. Довженко. Видишь будущий фильм, который благодаря такой концепции приобретает захватывающую широту.

Две эпохи жизни Мичурина показаны в повести: Мичурин и старая Россия. Мичурин в глухом захолустьи, не способном понять человека с такими дарованиями. В туманной дали императорский Петербург, так же недружелюбно относившийся к исканиям Мичурина, как и Козловская провинция.

У Мичурина была безграничная вера в начатое им дело. Перед этой верой не могли устоять никакие препятствия. Вот почему так привлекателен этот простой, постоянно испачканный землей своих грядок человек, чудаковатый, небрежный ко всему внешнему в жизни.

Для того чтобы показать равнодушную к исканиям Мичурина чиновничье-полицейскую среду, автору удалось найти несколько фигур, которые, окружая Мичурина, показывают, какая стена косности стояла перед ученым-самородком. И если исправник Хренов кажется здесь несколько традиционно взятой фигурой — Ноздрев в новых условиях, то поп Христофор, вступающий в ожесточенный поединок с Мичуриным, защищенный силой церкви, силой мрака, возникает как фигура очень выразительная. Довженко убедительно показывает в Христофоре своеобразную, сильную, интересную личность, по-своему исковерканную общественными условиями. В глубине души поп Христофор завидует смелому Мичурину, с которым он вынужден бороться, как диктует ему его положение.

Легко было увлечься этим противопоставлением старой России и Мичурина-новатора, легко было склониться к тому, чтобы величие Мичурина изобразить, как величие гордого и непреклонного одиночества. Но именно этого не сделал Довженко и здесь он проявил мудрость настоящего художника.

Несмотря на смелость своих дерзаний Мичурин все же находит вокруг себя людей, которые становятся на его сторону и оказывают ему большую поддержку. Это люди незаметного положения. Неграмотный сторож Терентий внутренней догадкой понимает величие Мичурина. Этот простой русский человек сыграл крупную роль в истории открытий Мичурина. Другой простой человек — почтальон Федор Кузьмич — тоже понимал величие мичуринского дела и всей душой поддерживал своего старого друга. Каждый день он приносил ему пачку писем со всех концов света, каждым своим появлением свидетельствуя о всемирной славе Мичурина, далеко опередившей его русскую славу.

Так дан правильный ответ на вопрос: как же выдержал Мичурин поединок с российской отсталостью? Он был не один в этой ожесточенной схватке. Народ помог ему победить.

Первая эпоха жизни Мичурина была эпохой подвижничества. Но Мичурин уже тогда был понят и поддержан простыми русскими людьми, которые своим душевным участием помогли ему выстоять в тяжелое время.

Глубоко интересен образ жены Мичурина — Александры Васильевны. Она тоже была рядовой русской женщиной, не отдававшей себе полного отчета в том, как велик подвиг Мичурина. Она просто прокопалась всю свою жизнь в саду, не всегда понимая своего мужа, иногда сетуя на то, что они бедны, что детям нечего есть.

Она очень любила мужа и поэтому всю свою жизнь посвятила его делу. Она верила в бога, ходила в церковь, и когда поп Христофор говорил ей, что муж ее занимается греховным делом, что он заслуживает за это проклятия, Александра Васильевна робела перед этим страшным обвинением.

Повесть лишь немногими скупыми чертами касается этой внутренней драмы Александры Васильевны, но мы все же втянуты в глубину ее, и образ замечательной русской женщины, бывшей главной поддержкой Мичурина, раскрывается перед нами во всей своей душевной красоте. Внутренняя драма надломила добрую женщину и она умерла на много раньше мужа.

Поразительна сцена последнего разговора супругов, измученных тяжелой жизнью и не покорившихся, полных нежности и молодого чувства. Здесь в фильме есть настоящее открытие. Вот Мичурин сидит у постели умирающей жены. Он держит в своих руках ее огрубевшую от земли руку. Мысль на миг обращается к весеннему дню их молодости — они идут по цветущему саду, полные наивного счастья, их руки касаются веток цветущей яблони... Это воспоминание, пришедшее в последний час, с удивительным проникновением показывает нам, что в жизни этих людей, жестокой, полной мук, было свое огромное человеческое счастье.

Смерть Александры Васильевны была для Мичурина большим ударом, и то, как он перенес горе, показывает, что это был за человек. Часто плачет он по ночам, но днем, не жалея сил, работает в своем саду. Он только стал более замкнут. Его преданность саду, и раньше заполнявшая всю его жизнь, теперь еще более возросла.

Он часто говорит теперь о своей старости. Но с особой страстностью стремится он, именно теперь, прожить как можно дольше. Он спешит закончить начатые им опыты, и эта бурная, сложная, напряженная стихия творчества поглощает его целиком.

Если и раньше он был равнодушен ко всему, кроме своего сада, то теперь он как бы совсем ничего не замечает вокруг. Он разговаривает только с Терентием и с Федором Кузьмичем. Подолгу говорит он и со своими цветами, особенно с душистой лилией, которую еще в молодости вырастил и посвятил Александре Васильевне.

Так кончается первая эпоха жизни Мичурина, показав нам человека, проходящего сквозь тягчайшие испытания и способного почерпнуь в них только побуждение к творчеству. Испытания не обезоруживали его, а окрыляли, и подвижничество Мичурина приобретало характер предельной целеустремленности.

В 1917 году для Мичурина началась, как и для всей России, новая эпоха. Подобно грозе, пронеслась над его садом гражданская война. Кое-где были поломаны ветки, но сад сохранился, и Мичурину предстояли теперь свершения, к которым он готовился всю свою жизнь.

А. Довженко удается показать немногими, но очень выразительными чертами рождение нового советского мира. Все вдруг изменилось вокруг Мичурина. Он уже израненжизнью, очень стар, но революция омолодила его, как и Россию.

Замечательна сцена появления в местном ревкоме Мичурина, нарядившегося в парадный сюртук. Замечателен разговор старого мудреца с молодыми, еще не вошедшими в новую роль деятелями — среди них он замечает и Пашку Синицына, который еще недавно таскал яблоки из запретного сада. У молодых строителей советского города Козлова еще очень мало материальных возможностей, но они всей душой готовы поддержать Мичурина, инстинктивно ощущая в нем «своего».

Поэтому старик так легко договаривается с молодежью. Иван Владимирович горячо берется за работу. Он видит, что его дело стало теперь делом всей страны.

В один прекрасный день он узнает о том, что им интересуется Ленин. Получено приглашение приехать в Москву. Мичурин отказывается от этой, глубоко тронувшей его чести. Отказывается, стесняясь даже несколько минут отнять у Ленина. Отказывается, чтобы сберечь свои последние силы. Уже поздно, надо спешить, оставшиеся дни жизни надо истратить здесь в саду, а не на далекое путешествие, как бы оно ни было приятно и лестно. Таков был Мичурин с его удивительной скромностью, даже застенчивостью — человек крайне суровый по отношению к самому себе.

Мысль о Ленине теперь уже не покидает его, и великий русский преобразователь природы чувствует себя окрыленным.

В фильме есть потрясающая сцена: январь 1924 года был в саду Мичурина так же жесток, как и в Москве. Стояли небывалые морозы. Чтобы сохранить драгоценные посадки, в саду жгли костры. Мичурин тяжело больной лежал в своем доме. Он боролся со смертью. И вот поздним вечером люди, работавшие в саду, увидели сквозь дым костров Мичурина, вышедшего к своим деревьям. Он был без шапки и в крайнем возбуждении. «Гасите костры, — сказал он плача, — умер Ленин. Пусть наши деревья разделят с нами тяжелое горе».

Ничего не было для Мичурина дороже деревьев, которые он вырастил. В эту горькую январскую ночь он хотел закалить их грозной опасностью.

Болезнь прошла, и Иван Владимирович возобновил свои исследования. В его сад со всей страны стекаются посетители, жадно воспринимающие добытый великим ученым опыт. Как-то весной, когда все деревья цвели, здесь состоялся очень важный разговор, великолепно запечатленный киноповестью, — это диспут между Мичуриным и представителем академической науки профессором Карташевым, который долгое время оспаривал научное значение сделанных Мичуриным открытий. Профессор, наконец, должен был склониться перед силой мичуринской мысли. Это было окончание давно начавшегося поединка.

Однажды к Мичурину приехал М. И. Калинин, и в фильме будет показано, как до поздней ночи гость и хозяин бродили по саду, осматривая деревья, кустарники, копаясь в земле, дружески беседуя, обсуждая все то, что Мичурин воплотил в жизнь, что он нашел и что надлежало найти. Эти сцены полны трогательного, чудесного юмора и человеческого тепла.

И вот Мичурин достиг того жизненного равновесия, которое суждено не многим людям. Он уже дряхл, с трудом передвигается, но мысль его сохраняет молодую свежесть. В беседах со своими многочисленными учениками, которые он ведет теперь в своем саду, Мичурин похож на нового Сократа. Его речь приобретает афористическую ясность и законченность. Киноповесть проникновенно отображает в ряде сцен эту последнюю мудрость Мичурина, как бы освещенного лучами заката.

Юбилей 1934 года. Теперь Мичурин убеждается в том, как выросло его влияние. Его чтит вся страна. Он узнает, что Козлов будет впредь называться его именем. На торжественном собрании в местном театре его приветствуют делегации со всех уголков Советского Союза.

Юбилей становится торжественным апофеозом его жизни. Вскоре после этого праздника Мичурин угасает, как догоревшая свеча. Он исчерпал свою энергию, которая была дана ему природой, не расплескав даром ни одной ее драгоценной капли.

Так перед нами проходит в повести большая жизнь русского человека и раскрываются его величие, мужество, сила. Мы узнаем, что это не был просто исследователь, добившийся замечательных открытий. Это был человек, победивший неимоверные трудности и сделавший это так просто, естественно, как будто иначе и быть не могло. Эта внешняя будничность жизни Мичурина делает особенно ощутимым огромный человеческий масштаб его.

Повесть очень хороша, глубока и значительна, но в ней есть стороны менее освещенные. О них следует сказать.

Во-первых, это касается понимания б и о л о г и ч е с к о г о, что очень важно для такой повести, какую написал А. Довженко.

Мичурин был необычайно близок к природе, но повесть иной раз создает впечатление, что он как бы растворяется в природе. И хотя А. Довженко очень точно показывает, что Мичурин был преобразователем природы, воплощением человеческой мощи, направленной на то, чтобы изменить природу соответственно интересам и потребностям человека, — все же биологическая тождественность Мичурина его саду, цветам и деревьям подчас выступает как своеобразная «концепция» повести.

Во-вторых, это историческая канва, в общем внимательно разработанная в повести. Старая Россия, враждебная исканиям Мичурина, взята порой слишком обще, слишком одной черной краской. Как уже было сказано, автор выделяет силы, поддержавшие Мичурина, но не всегда достаточно. Следовало эту тему разработать более точно.

В повести говорится о том, что американские круги проявили в свое время большую заинтересованность работами Мичурина. У Мичурина не раз бывали в саду представители американского делового и научного мира. Они показаны в повести А. Довженко очень убедительно. В связи с этим раскрывается позиция Мичурина, который был слишком русским человеком, чтобы польститься на американские доллары. Автор раскрывает также и деляческий характер американских претензий, хотя они подчас прикрывались и высокими научными соображениями. Все это так, но это можно было бы сделать острей.

Повесть очень хороша, по-настоящему увлекательна и оставляет глубокое, даже неизгладимое впечатление. Она проникнута гордостью за нашу родину, рождающую таких гигантских людей, как Мичурин, и наделяющую их такой силой ума и сердца.

С нетерпением будем ожидать появления в свет нового фильма «Жизнь в цвету».

вот и заявлюсь: здравствуйте, тамбовские приехали, гибриды. Ага, вот то-то. Мое дело грядка, а не доклады в Совнаркоме. Подумать только... И потом, знаете... Нет, нет... Вот ты лучше, Рябов, и ты, Мешков, сами поезжайте в Москву, организуйте доклад в Академии там для Наркомзема, не дальше, а к Ленину довольно. Я запрещаю вам!

* * *

Был вечер. Он сидел в рабочем своем кабинете среди птиц и растений. Ему стало хуже. Он диктовал письмо. Писал Мешков:

— Дорогой товарищ Ленин! Я был бы счастлив к вам приехать, но, увы, не приеду я к вам. Я опоздал. Я стар и слаб уж, а недоделано так много, что я не в силах уже оторваться. Меня держат мои убогие произведения на грядке вот уже полстолетия. Да и какой я докладчик: мне суждена грядка, а не трибуна. Будьте здоровы и благополучны. Приезжайте ко мне в сад отдохнуть и подумать о будущем человечества. Ваш Мичурин.

Так они и не увиделись.

* * *

Зима тысяча девятьсот двадцать четвертого года была снежная и необычайно суровая. Морозы достигали предельной беспримерной лютости. Гуляли вьюги по широким равнинам, замерзали путники в дороге и птицы падали на лету.

Словно предвестие беды сковало всю нашу землю.

Из прорубей глубоко промерзших рек клубился пар, как дым. Трещали деревья в лесах. Погибали сады. Мичурин лежал больной в занесенном снегом домике. Председатель райземотдела Рябов сам дежурил в питомнике, не выходя всю ночь из лаборатории. Что делать? Как спасти питомник, за который он будет отвечать перед Лениным? Как уберечь мичуринский сад, с которым он сроднился уже и полюбил его, и вырос в нем духовно за несколько лет, учась и помогая неуживчивому старику во всем решительно, что было в его силах.

— Но ведь в саду морозостойкие гибриды?

— Есть всему предел. Не на эти морозы рассчитаны опыты. Это не мороз. Это бедствие.

— Выдержим.

— Но ожидается дальнейшее понижение температуры. Что делать? Как спасти?

— Зароем в снег поглубже хоть десяток молодых деревьев и грядку сеянцев. Закроем соломой, дымом!

— Хозяина спросили?

— Спит.

— Пошли.

— Товарищи, я вас прошу, — волновался Рябов, взяв лопату, — не жалейте ничего. Ограду, сарай — все разбирайте. Несите всю солому. Это надо спасти. Не будем мы коммунисты, если не спасем!

— Степан Михайлович, ты не волнуйся, — сказал Терентий. — Жесток мороз, ожесточусь и я. Не то что сарай, сорочку сожгу.

В мичуринском саду горели костры. Густой тяжелый дым расползался среди заиндевевших деревьев. Деревья погружались в волны дыма и утопали в нем. У молодых, самых драгоценных деревьев работали Рябов, Мешков, Дедушкин, Терентий и человек двенадцать рабочих. Они заваливали деревья снегом.

— Ну и мороз! Огонь!

— Уж подлинно огонь. Таких морозов, почитай, по всему миру не сыщешь, — ворчал Терентий, — хоть бы ученые что-нибудь придумали. Безобразие! Даром деньги получают. Смотри, птица лежит.

Вдруг со стороны дома появился Мичурин. Он спешил, чем-то взволнованный. Таким еще в саду его не видели никогда. Он был без шапки и был так бледен, что Рябов испугался.

— Иван Владимирович, что с вами? Кто обещал не выходить на холод?

Мичурин остановился. В руках у него дрожала шапка.

— Иван Влади...

— Снимите шапки. Ленин умер!

— Ленин!.. — вырвалось у всех, как стон.

— Ленин, Владимир Ильич Ленин умер в Горках, — сказал он тихо и раздельно.

Все сняли шапки. Терентий перекрестился по русскому обычаю.

Горели костры по всей стране и неисчислимые народные слезы падали холодным градом на осиротевшую советскую землю. Стонали заводы. Остановился, оцепенел на морозе весь мир.

— Ленин! — глухо простонал Мичурин. — За семь лет он принес человечеству больше добра, чем все великие люди мира за десять столетий.

— Ленин... Владимир Ильич!..— тихо затужили Синицын и Рябов. — Товарищи...

Они молчали долгую незабываемую минуту.

— Природа равнодушна к жизни. Вот она отняла кого,— Ленина! — Мичурин глубоко вздохнул и посмотрел вокруг на бесконечные снега взглядом, полным гнева. — Война, товарищи, война кругом. Холод и смерть против тепла и разума... Слушайте меня. — Мичурин выпрямился. — В честь величайшего бессмертного человека, который вывел нашу страну на первое место в истории, приказываю прекратить!

И Мичурин надел шапку. Лицо его стало грозным и жестким, словно он собрался двинуться в бой.

Сподвижники смотрели на него в изумлении.

— Проверим силы на холоде, — сказал Мичурин. — Природа против нас. Пойдем и мы против нее в открытую за дело Ленина. Ведь он нас открыл. Проверим себя — большевики мы или нет. Гасите. Предоставим сад морозу!

* * *

Пошел снег. Скоро снежная пелена закрыла все, засыпала догоревшие костры и сад, и домик в саду.

* * *

Наступила весна. Большие опустошения произвели морозы в садовом хозяйстве средней России. Изрядно пострадал и мичуринский сад. Но как бы ни были тяжелы потери, мороз принес Мичурину и свои открытия. Под одной погибшей от мороза грушей было обнаружено подлинное чудо, совершенно нетронутый морозом живой куст винограда.

Многие виды плодовых гибридов перенесли мороз и расцвели.

В саду кипела работа. Пели девушки на грядках, работали пионеры с граблями и лопатами. Среди цветущих деревьев, украшенных бумажными мешочками, надетыми на опыленные цветы, носились пчелы, весело жужжа.

Мичурин сидел на складном стуле возле небольшого деревца, наклонившись, словно врач над ребенком. В руке у него была лупа. Деревцо было — гибрид — новая рябина. Мичурин видел одному лишь ему заметную борьбу генов в новом дереве, полученном из двух, жениха и невесты, которых он «поженил». Он разговаривал с деревцом вслух:

— Бунтуете? Вижу. Ух, как бурлят! Какая потасовка! Ничего, молодожены. Стерпится, слюбится... Ага, вот уже новый признак свою физиономию показывает. Чудесно. Лет через шесть я вас совсем помирю. Будете сладкие, крупные. Поедете на север, будете людей веселить. Человеческие детишки будут вам радоваться, красть будут вас, ломать, кушать... Э-э, боже мой, какая красота!..

Мичурин поднял лицо к солнцу и, счастливый, закрыл глаза и улыбнулся, словно видя победное шествие на север своих произведений.

Но вот к берегу причалил баркас. В сад вошла группа молодежи. Среди молодежи — профессор Карташев.

— В этой тиши я провел отшельником два года, — не без самодовольства сказал он студентам, любуясь садом. — Да. Здесь я очень много работал над критическим освоением и

подведением теоретической базы под довольно хаотическое эмпирическое построение Мичурина.

— А кто там болтает глупости?! — послышался вдруг голос Мичурина. — Терентий, кто это там? Не профессор ли Карташев?

— Так точно, Иван Владимирович, — сообщил Терентий.

— Здравствуйте, Иван Владимирович, — смутился Карташев, — вот и мы.

— Приехали со студентами к нам на практику? — продолжал Терентий и, заметив, что его окружают студенты, сказал им: — Да, практика — большое дело. Товарищ Энгельс в своих писаниях пишет, что одна теория без практики — все равно, что конь без хомута. Вот! — и Терентий приподнял указательный палец.

Студенты засмеялись.

Кое-кто из студентов уже успел снять рубашку. Некоторые уже лениво разлеглись, отчего ландшафт мичуринского сада приобрел некоторый налет пошловатости.

Мичурин шел к студентам по садовой дорожке. Ничего, могущего порадовать студентов и Карташева, не предвещало его приближение. Карташев пошел навстречу.

— Это ваши молодцы? — тихо спросил он Карташева, не сводя глаз со студентов.

— То есть?

Мичурин подошел к студентам.

— Я Мичурин. Встать! Почему вы со мной не поздоровались? Господин профессор, почему ваши студенты со мной не поздоровались?

— Мм... Я думаю, это их личное дело.

— Нет, это ваше дело. А потом я не верю в искренность вашего ответа. Вы просто приспособляетесь к их невоспитанности. Извольте одеться! — приказал Мичурин студентам.

— Что за мелочность, ребята? — удивился вслух веснущатый студент в трусах.

— Я требую внешнего приличия, — сказал Мичурин тихо и раздельно. — Когда мы перестанем игнорировать внешнее приличие? Почему, во имя чего мы это делаем? Почему наша новая жизнь вульгаризируется небрежением к учтивости? Когда мы, наконец, поймем, что всякое внешнее приличие имеет свое нравственное основание?

— А что вы на нас увидели плохое? Что вы хотите?

— Я хочу, чтобы наш юноша обладал синтезом лучших качеств во всех смыслах!

— Но это еще как понимать! — возразил молодой веснущатый студент.

— Что вы сказали?

Мичурин повернулся к Карташеву и, отведя его несколько в сторону, с подчеркнутой вежливой настойчивостью заявил:

— Послушайте, я прошу вас немедленно увезти отсюда этих людей.

— То есть, как увезти? — удивился Карташев. — Иван Владимирович, но ведь это Наркомзем посылает вам студентов на практику. — Последние слова профессор Карташев произнес шопотом.

— Это не студенты. Вы меня мистифицируете, — сказал Мичурин.

— Что вы?

— Да. Я вас знаю давно. Раньше вы вертелись вокруг меня с этим пройдохой Христофором и городским головой, сейчас вы этих вот...

„АДМИРАЛ НАХИМОВ". Сценарий И. Луковского. Постановка заслуженного деятеля искусств В. Пудовкина. Операторы: заслуженный деятель искусств А. Головня и Т. Лобова. Штурм бастиона. Мосфильм

— Простите, — прошептал Карташев, — но это студенты второго курса, Иван Владимирович, ей-богу, нельзя же так, стыдитесь.

И Мичурин снова подошел к студентам.

— Скажите мне, если вы действительно студенты сельскохозяйственной академии, молодые люди, почему в ваших глазах я не вижу радости, удивления, я уже не говорю о благоговении? Вот вы приехали в единственный на земле сад, на поле, так сказать, многолетних битв в удивительном мире растений.

— Безобразие! Понимать надо, коль уж в студенты вышли! — крикнул вдруг Терентий.

— Помолчи, профессор.

— Слушаю.

— Почему вы легли, почему вы кушаете, как пошлые дачники, почему, я вас спрашиваю? Почему вы не разошлись по саду, если уж я сам для вас не интересен? Подойдите ко мне, — сказал Мичурин, заметив жующего студента.

Студент перестал жевать и подошел.

— Как меня зовут?

— А в чем дело?.. — спросил студент, мысленно проваливаясь сквозь землю.

— Ленин знал мое имя-отчество, а вы не знаете. Потому что вы не талантливы и... ваш профессор тоже не талантлив, да!

Вдруг Мичурин увидел впереди за четвертой или пятой яблоней человека и сразу подошел к нему.

Студент Павел Синицын сидел на корточках возле небольшого странного деревца, глядя то на деревцо, то на рисунок в книге. Мичурин подходил к нему сзади быстро и осторожно, как к диковинной птице на дереве, боясь ее спугнуть.

— Здравствуйте, молодой человек. Что вы рассматриваете?

— Здравствуйте, Иван Владимирович. Простите, не удержался. Рассматриваю гибрид черемухи и вишни. Вот он церопадус. Удивительно.

— Что именно?

— Верхние два побега длиннее и толщина различная.

— О тут, знаете, борьба, — сказал Мичурин таким хорошим, ласковым голосом, словно никакой Карташев к нему и не приезжал вовсе.

— Подвою черемухи пять лет, а глазок прививки мы взяли у четырехлетнего дерева. В этой борьбе черемухи с вишней руководит борьбой, стало быть, черемуха. Вот она в верхах сильнее, а внизу одолела вишня, видите... Постойте, я где-то вас, кажется, видел?

— И даже не один раз. Здесь я у вас когда-то яблоки крал. Помню, вы меня мерзавцем называли.

— Боже мой!..

— Да... А потом я был председателем ревкома здесь. Грамоту вам выдал охранную, именем революции. Помните?

— Голубчик мой, так это вы? Господи, вот старею. Ну, вы подумайте — почти каждый день вас вспоминаю, а вот встретил — не узнал. Так вы учитесь?

— Учусь.

— Учитесь, дорогой мой. Тут работы — сказать невозможно. Тысячи опытов, десятки лет терпения.

— Иван Владимирович, я терпением запасся у вас на всю жизнь. С той поры, как вы мне сказали, что все это для меня, помните...

— Ну, как же... Да! Что ж это мы? Зовите сюда ваших товарищей. Чудные, талантливые ребята. Ах, красота. Господа!.. Товарищи, пожалуйте сюда!

Студенты и Карташев стали подходить. Совершенно вдруг изменившийся, добрый, сияющий Мичурин перешел к соседнему деревцу и, сев на складной стул, с наслаждением посмотрел на молодежь, на деревцо, на Карташева:

— Вот — обратите внимание — персик. Сколько лет бьюсь, и никак не выходит. Сотни сеянцев ежегодно и ни одного морозоустойчивого гибрида. И расщепляется — то на миндаль, то на персик. Подскажите, что делать?

— Но не расщепляться они не могут, Иван Владимирович. Это закон, — сказал Карташев, придавая голосу предельную мягкость и сделав при этом такое осторожное движение рукою, словно он расчесывал гриву льва. Тем не менее, лев начал рычать.

— Вы так обставили себя законами, что уже не можете ногою двинуть. Что делать? — спросил Мичурин, обращаясь к Павлу Синицыну.

— Продолжать опыты. Разберемся, — ответил Павел Синицын.

— Объявляю тебя профессором. Вот, передаю ему, — Мичурин указал Карташеву на Синицына, — свою неудачу. Вспомните, народ его поблагодарит за северный персик, а вы будете потом подводить научную базу... Не обижайтесь, но ничем помочь не могу.

— Иван Владимирович, я предпочел бы, наконец, объясниться с вами наедине. И вообще прошу не оскорблять меня в присутствии студентов.

— Те-те-те-те-те.

— Прошу вас.

— Виноват. Степан! — обратился Мичурин к Рябову, — займись со студентами, хорошенько покажи им все по порядку. Я буду занят с Евгением Григорьевичем. Прошу.

Карташев улыбнулся. Мичурин впервые назвал его по имени-отчеству. «Струсил, старый хрен», подумал он и выпрямился.

Не успели они отойти от студентов и двадцати шагов, как послышался сзади грозный голос Терентия:

— Не расходиться! Куда побрели?!

Мичурин оглянулся. Терентий поучал студентов:

— Нету никакой моральности. Где вы находитесь? В академии чудес Ивана Владимировича. Здесь дышать нельзя, а вам хи-хи, ха-ха!

— Терентий! Поди сюда... Терентий, я должен тебе сказать, ты совершенно не умеешь разговаривать с людьми.

— Это я-то? — спросил Терентий, почтительно остановившись перед Мичуриным.

— Подожди. Во-первых, ты всегда впутываешься не в свой разговор.

— Ну.

— Всех перебиваешь, не даешь человеку закончить мысль.

— Иван Влади...

— Помолчи. Так нельзя. Потом ты хвастлив, да. Хвастлив и груб с людьми.

— Ага, так, так, — поддакивал Терентий, кивая головой с непередаваемой укоризной и посматривая то на Мичурина, то на Карташева.

— Так нельзя с людьми обращаться. Ведь к нам приходят с большими жизненными запросами. Нужно с ними мягко, деликатно.

— Так, так, ага...

— Что, ага? Зачем ты кричал на студентов?

Тут уж Терентий не выдержал:

— Кто? Я на студентов? Вы кричали! Вы оскорбляли молодежь! Кушанье их вам не нравилось. Навытяжку перед вами не стали., Все вам не нравится. Ученых ругаете...

— Каких ученых?

— Карташева... Вот.

— Слушай, Терентий, и заметь себе раз и навсегда: я в жизни ни одного ученого ни одним словом не обидел. Понял? Никогда!

— А зачем вы меня профессором дразните? — быстро нашелся Терентий, чтоб отвести от Карташева лишнюю колкость.

— Подожди, подожди.

— Нет, уже теперь вы подождите!

— Терентий, не перебивай меня. У меня и так уже стеклянная голова. Да. О чем я говорю? Ага, неужели я ругал студентов? — удивился Мичурин. — Я ведь очень деликатно их встретил. Правда, когда они подошли ко мне целой гурьбой, я сначала немножко, признаться тебе, растерялся, ха-ха-ха. Но потом, когда я овладел собой, я ведь очень деликатно им объяснил... Э-э, Терентий, нельзя, нельзя, иди... Что вы здесь меня подслушиваете?! — затопал он вдруг ногами, заметив ехидную улыбку Карташева.

— Пардон.

— Терентий!.. Ай-яй-яй-яй-яй-яй!.. Что же это я забыл. Ага... Стой! Слушай! Поди сейчас же на восьмую грядку, восьмую! И поснимай щиты, понял? Ага... Будьте любезны, прошу вас, — сказал Мичурин и деликатно подчеркнутым жестом пригласил Карташева на лестницу. — Да, да, чтоб мне не терять даром времени, я буду заниматься опылением, а вы посмотрите мою стихийную эмпирику, и мы тихонько поговорим.

Мичурин поднял с земли походную сумочку с приборами и полез на лестницу.

Профессору Карташеву пришлось поневоле влезть на другую лестницу. Таким образом разговор по-душам между двумя учеными происходил в самой гуще благоухающих цветов яблони, среди пчелиного жужжания и веселого щебетания садовых птичек, а где-то в конце сада, на грядках пели еще и девчата.

Из-за массы цветов они еле различали друг друга, и это помогало им быть откровенными до конца.

М и ч у р и н: Итак, вы мною недовольны.

К а р т а ш е в: Да. Я требую от вас того внешнего приличия, которого вы так добивались от моих студентов.

М и ч у р и н: Так. Вы уже имеете одно очко. Дальше.

К а р т а ш е в: А дальше мы продолжим наш старый спор.

М и ч у р и н: Я занят.

К а р т а ш е в: Иван Владимирович!

М и ч у р и н: Эмпирическое настроение! Это вы сказали студентам с таким оттенком, словно вы привезли их не ко мне, а к Терентию.

К а р т а ш е в: Позвольте, когда у нас в Академии говорят, что вы талантливейший стихийный диалектик и эмпирик...

М и ч у р и н: А мне плевать, что вы там болтаете обо мне.

К а р т а ш е в: Подождите... Я хочу сказать, что я ничего здесь не усматриваю обидного. Вы действительно талантливейший интуит, эмпирик-дедуктивист.

М и ч у р и н: А вы канцелярист!

К а р т а ш е в: Не оскорбляйте меня, нас могут услышать.

М и ч у р и н: Не беспокойтесь, здесь только пчелы, но они заняты. У меня здесь были американцы. Они мне не цепляли ярлыков. Они шапки сняли в моем саду, как в храме, а вы студентов привели, похожих на себя, и этого я вам никогда не прощу. Ведь это дети рабочих и крестьян!

К а р т а ш е в: А как вы были грубы с ними!

М и ч у р и н: Неправда! Они мне дороги, и я был с ними строг. А вы? Они вам безразличны, поэтому вы с ними «добры» от умственной лени и равнодушия.

К а р т а ш е в: Неправда! Они меня любят.

М и ч у р и н: Чепуха. Мою строгость они вспомнят, когда выйдут в жизнь, а не ваш бархатный баритончик.

К а р т а ш е в: Вы злы. Я никак не думал, что единение с природой так ожесточило вас.

М и ч у р и н: Не единение, а борьба с природой и с любителями, вроде вас. Чего вы ко мне ездите? Что вас тянет ко мне? Почему меня не тянет в вашу затхлую ламаркистскую канцелярию?

К а р т а ш е в: Я честно хотел подвести научную базу под ваши...

М и ч у р и н: Не хочу. У меня есть уже кому подводить это самое.

К а р т а ш е в: Это кто же?

М и ч у р и н: Мои ученики. Вот Мешков, Синицын, Рябов. Их много. Я чувствую их приближение. Подождите, забегаете вы со своими гербариями, хранители мощей природы. Природа вечна!..

К а р т а ш е в: Я не говорю, что она вечна. Я говорю, она не делает прыжков.

М и ч у р и н: Пускай не делает. Я за нее сделаю.

Резким движением Мичурин сорвал цветок:

— Вы думаете — этот цветок существует вечно? Чепуха. Измените внешние условия, и через тысячу лет эта яблоня превратится в сливу или что-либо другое. Хотите, я изменю его в пять лет? Ага! Вот вы и забегали, — а вдруг выйдет? Выходит. А, может, станет? Разоблачим! Не останавливается. Ну, тогда будем базу подводить научную! Фокусы эмпирика! Но через эти фокусы мир просвечивается по-другому. Страшно вам меня? Я угрожаю вам!

К а р т а ш е в: Вы слишком много на себя берете!

М и ч у р и н: Да. Я интуит. Я стихийный продолжатель великого Дарвина и Тимирязева, взял на себя много. Я не любитель природы, не обожатель. Я деспот, творец! Все! Диспут окончен!

К а р т а ш е в: Позвольте!..

„ЗДРАВСТВУЙ, МОСКВА!" Олег Бобров и Виктор Селезнев в ролях фильма

М и ч у р и н: Неинтересно. Неинтересно. Раньше до революции вы были, во всяком случае, определеннее...

К а р т а ш е в: Ну, благодарю вас. Я думал, что мы будем говорить, как ученый с ученым. А все то, что вы мне сказали, и вся ваша запальчивость и сектантская нетерпимость, Иван Владимирович, игнорирующая всякие научные мнения...

М и ч у р и н: Не всякие!

К а р т а ш е в: ...к сожалению, лишний раз говорит мне, что все ваши гениальные эксперименты, вы, конечно, гениальны...

М и ч у р и н: Оставьте меня, пожалуйста... Слезайте!

К а р т а ш е в: Не грубите, не смейте!

М и ч у р и н: Пошел к чорту!

К а р т а ш е в: Не кричите, нас могут услышать! Что вы делаете? Ну, перестаньте, ей-богу!

М и ч у р и н: Слезайте! Или я вам голову обломаю этой веткой...

К а р т а ш е в: Ай! Меня укусила пчела!

М и ч у р и н: Болтовни захотелось среди цветов, а я веду здесь гражданскую войну! Слезайте с лестницы!.. Ай, из-за вас я забыл проверить... Терентий!

— Я здесь, — тихо сказал Терентий.

Ученые глянули вниз и онемели. Все студенты, Мешков и Терентий, оказывается, давно уже сидели под деревом, не смея пошевелиться, чтоб не нарушить разговора. Многие студенты записывали. Павел Синицын сидел с широко раскрытыми глазами, как на необычайном мировом процессе.

— Вам что здесь надо? — грозно спросил Мичурин, слезая с лестницы. Вдруг он почувствовал приступ страшной физической слабости. Он еле держался на ногах.

— Мы, Иван Владимирович, пришли вам сказать, — обратилась к нему от имени всех студентов скромная студентка Наташа Жукова, — что мы очень вас любим и уважаем, только мы, когда пришли в сад, сразу смутились, испугались вас и не знали...

— Ага, я понимаю, — жалостно улыбнулся Мичурин.— Я тоже... Когда вы стали было меня окружать, я, знаете, оробел и это... и рассердился.

— Так вы нас простите?

— Что вы? Вы меня простите. Мы вот с Евгением Григорьевичем много о вас говорили. Прекрасный человек ваш профессор. Правда, он меня сильно здесь пробрал. Вы слышали? Но я не обижаюсь, что верно, то верно. Отстал немного от теоретической линии. Спасибо, Евгений Григорьевич! Извините меня, если вообще что-нибудь не так сказал. Вся жизнь ведь на грядке...

— Нет, Иван Владимирович, я виноват перед вами, — сказал вдруг Карташев, поняв что-то самое главное, что мешало ему приблизиться к этому человеку.

Мичурин взглянул на Карташева и тоже понял, что пришел конец нетерпимости.

— Я виноват, — повторил взволнованный Карташев, прикрывая рукою распухший глаз.

— Пожалуй, что нет, — грустно сказал Мичурин и повернулся к студентам. — Прошу вас, пойдите вон туда. Степан, проводи студентов. Там вы увидите три яблони, три чуда, которых я не променяю ни за что на свете.

— Такие вкусные яблоки? — восторженно спросила Наташа Жукова.

— Нет. Пока обыкновенные. Но они уже вызревают за пятьдесят восьмым градусом северной широты... Да, так, пожалуй, что нет, Евгений Григорьевич...

— Иван Владимирович, я...

— Подождите. Вы всегда меня перебиваете. Что это я хотел сказать? Ага... Фу ты, боже мой... Терентий! Попроси ко мне назад студентов!

Подошли студенты.

— Послушайте меня. Когда я говорю — я сделаю чудо, обычно думают, что я впадаю в бахвальство или саморекламу. Эта ошибка происходит у людей, чтоб все знали, от отсутствия живого воображения и от неумения мыслить большими категориями. Я повторяю: вы увидите три чуда. Закройте глаза.

Тут Мичурин сам закрыл глаза и широким жестом руки прошелся по необъятной карте родины:

— Представьте карту России. Проведите линии — пятьсот километров вот так вот снизу вверх и несколько тысяч слева направо, на восток. Подумайте, сколько миллионов детей никогда не видали там цвета плодовых. Прикиньте километры, тонны, столетия, радость миллионов, добро! Идите.

Студенты тихо ушли. Мичурин долго смотрел им вслед.

Ученые остались одни.

— Послушайте меня, — тихо и как-то грустно сказал Мичурин, обратившись к Карташеву. — То, что я вам сказал сегодня вот там среди цветов, это все. Последний мой гнев. Последние, так сказать, крошки. Простите меня. Старость. Чувствую, что добрею с каждым днем.

— Но вы меня поняли? — сказал растроганный Карташев. —Очень трудно сразу соглашаться. Ведь я не студентом пришел к вам, а со своей громадной законченной картой мира.

— Ну, знаете, я б не сказал.

— Пардон. Но я пришел. Вы покорили меня, и я благодарю вас.

— Спасибо. Но вы, Евгений Григорьевич, тоже меня поняли? Я ведь вначале криком неуверенность свою и трудность прикрывал. Потом привык. Потом не успел оглянуться — сады цветут, а жизнь прошла.

— Иван Владимирович, — сказал взволнованно подошедший вдруг Рябов. — К вам приехал председатель ВЦИКа Калинин Михаил Иванович.

— Что вы говорите?!

— Факт. Вон уже идет.

— Боже мой... Ну, что же это?.. Слушайте! Что вы со мной делаете!?

* * *

Они шли по садовой дорожке навстречу друг другу, президент юной земли Советов и ученый земли, всматриваясь издали друг в друга и сдерживая сложнейшее душевное волнение, сопровождающее редкие встречи личностей исключительных. Сады цвели в таком, казалось, восторге, как никогда. Пели птицы, прославляя весну, и девушки-опылительницы перекликались с птицами на своих высоких лестницах среди благоухающих ветвей, помогая цветам совершать сокровенные свои эротические деяния по разумной воле человека-творца, во имя добра..

Природа прекрасна. Она не знает безвкусицы ни в сочетаниях цветов, ни форм. Нет в ней ни места, ни времени, когда бы земля не гармонировала с небом, или вода с землей. Нет некрасивого дерева и цветов некрасивых: нет и не будет. И как бы ни царила в природе анархия случайностей, как бы ни была она инертна и неподатлива к усилиям человека, она всегда будет дорога ему. А степень любования извечной ее красотой всегда будет отличать натуры талантливые, возвышенные, как благодарность человеческой души за обилие даров при счастливом рождении. И сколько будет стоять мир, даже когда человеческий гений познает и подчинит себе все ее тайны, и тогда не станет она менее прекрасной, и никогда не иссякнет поток благородной радости от созерцания и овладения ею. Наоборот, поток будет глубже, шире и чище. Какие рощи, заросли, дремучие леса, что может сравниться в красоте с цветущим, возделанным рукою человека, садом?!

Расцвел мичуринский сад. Все восемьсот видов и разновидностей плодовых, ягодных, огородных, декоративных растений, собранных из Северной Дакоты, Канады, Японии, Маньчжурии, Кореи, Китая, Тибета, Персии, Индонезии, Балкан, Франции, Англии и необъятного Советского великого Союза республик; все сорок пять сортов яблонь, двадцать сортов груш, тринадцать сортов вишен, пятнадцать сортов слив, все, какие ни на есть в мире черешни, крыжовники, земляники, актинидии, рябины, орехи, абрикосы, миндали, айвы, виноградy, малины, дыни, розы, томаты, лилии, табаки, все что было и чего не было до сих пор на земле, — все слилось в одну удивительную цветущую семью в этом удивительном саду.

— Удивительно! Вот точно таким я вас себе и представлял, — сказал Михаил Иванович Калинин, протягивая издали руку. — Здравствуйте, Иван Владимирович!

— Здравствуйте, Михаил Иванович. Вы тоже совершенно такой, каким я вас себе представлял.

— Какая благодать, — сказал Михаил Иванович, радостно оглядывая сад. — Вот прошел по одной дорожке, и уже десять лет с плеч долой. Как радостно!..

— И радостно и порою очень грустно.

— Ну, что вы?

— Да! Поспешил родиться, Михаил Иванович. Только сейчас глаза раскрылись, а день повечерел.

— Иван Владимирович, не клевещите на себя. Что вы? Ведь все сейчас только начинается.

— Вот поэтому и грустно. Природа, Михаил Иванович, так же, как и общество, пребывает, к сожалению, пока в очень черновом чертеже.

— Это правда, но зато, как радостно знать, что перестройка человеческого общества и перестройка природы, глубоко скрытых ее основ, началась именно в нашей стране, — сказал Михаил Иванович, всматриваясь в Мичурина своими добрыми крестьянскими глазами. — Владимир Ильич часто вспоминал о вас.

— Что вы говорите?

— Да. Как жаль, что он не мог посетить ваш сад. Какой бы это был для него источник вдохновения!

При упоминании имени Ленина Мичурин снял шляпу и какое-то мгновенье словно отсутствовал.

— Да, — сказал он тихо в раздумье, — перед его величием склонились не только люди, но и природа. Она впала тогда в леденящее отчаяние. Птицы замерзали на лету и людские слезы...

* * *

Мичурин показал Михаилу Ивановичу все свои достижения, все образцы новых деревьев, все смелые начинания, объясняя попутно сложнейшую многодесятилетнюю методику работ и раскрывая перед ним удивительные биографии и судьбы отдельных деревьев. Увлекаясь пересмотром своего сложного творческого пути, Мичурин так увлек Михаила Ивановича, что они забыли о чае, обеде и даже ужине, не замечая назойливых вездесущих фотографов, не слышали почтительных и робких приглашений отдохнуть и подкрепиться.

Их видели в тесной паре, наклонившихся друг к другу, на всех дорожках, грядках, на берегу реки, среди молодых деревьев. Иногда они ходили быстро, увлеченные динамикой возвышенных гуманных мыслей, иногда садились на ветхую садовую скамью и говорили тихо, как будто в руках у них была живая модель земного шара и они рассматривали в лупу все его несовершенства. Они мечтали о добре.

«ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ». Заслуженный артист РСФСР М. Державин в роли генерал-полковника Муравьева и артист П. Андриевский в роли генерал-полковника Виноградова. Ленфильм

В. И. Ленин на даче в Горках. 1922 г.
(Снято американским оператором)

ЛЕНИН В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Г. БОЛТЯНСКИЙ

«Тридцать различных чувств выражаются в его улыбке, которая никогда не бывает совершенно одинакова. Под собирающимся в морщины лбом все в движении. Ленин подлинный — только в кино. Ни один портрет не похож на него».

Так писал известный, ныне покойный французский поэт и публицист Вайян Кутюрье в блестящей статье-этюде «Портрет Ленина».

Это подтверждает А. В. Луначарский в своем кратком высказывании: «Ленин похож на себя только в кинематографе».

Сохранились сотни портретных фотографий Ленина, снятых в разные периоды его жизни, в разной обстановке и условиях, имеются репортажные портреты лучших мастеров советского фотоискусства, пытавшихся дать психологическую характеристику, зафиксировать схваченные на лету типичные позы и жесты Ленина-оратора, Ленина-вождя, Ленина-человека. Но даже взятые все вместе, во всей их полноте, эти фотографии не удовлетворяли современников, близко знавших Владимира Ильича Ленина.

Они не удовлетворяли и художников живописи и скульптуры, искавших способов создать синтетический образ великого вождя и гения человечества.

«Когда рисуешь портреты Ленина, — отмечает художник Б. М. Кустодиев в своей посмертной статье «О портретах Ленина», — испытываешь потребность увидеть его в кинематографе. Простая фотография не передает конструкцию головы, жестикуляцию, мимику».

Подлинный, живой, всеобъемлющий и правдивый образ Ленина дало документальное кино.

Пишущему эти строки удалось выявить 35 документальных киносъемок В. И. Ленина при жизни. Все они относятся к 1917—1922 годам — самому значительному периоду деятельности Ленина.

Скупые, лаконичные кадры. Двадцать-тридцать метров каждая съемка. Не много, но многое заключено в этих скупых кадрах. Почти каждая из этих 35 съемок хранит в себе целый кладезь познавательного материала для психологической характеристики Ленина.

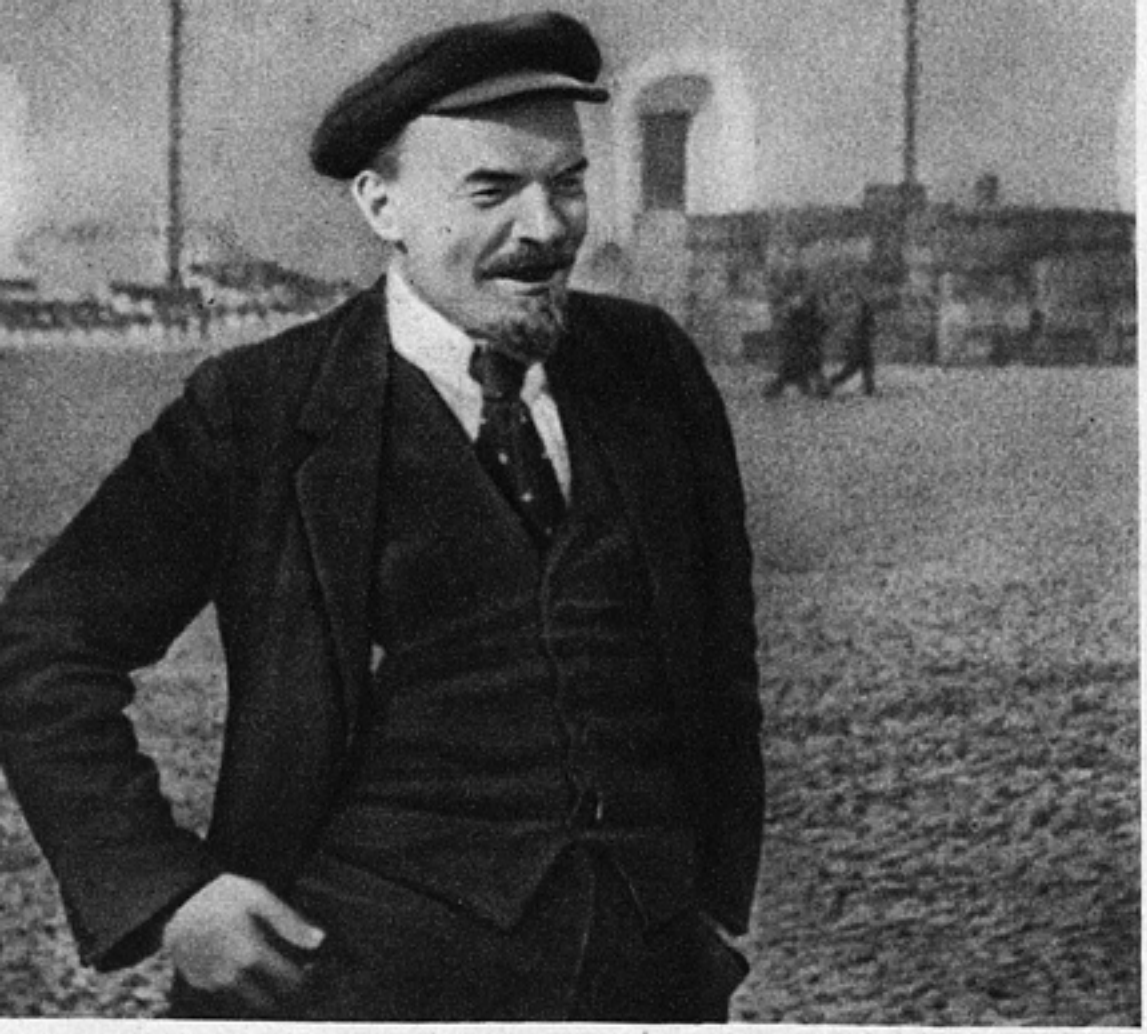
Первая, известная нам съемка была произведена в Петрограде, в апреле 1917 года, в первый месяц возвращения Ленина в Россию после долгих лет эмиграции. В первом кадре этой съемки перед нами здание особняка Кшесинской. В дни февральской революции здесь помещался штаб ЦК большевиков.

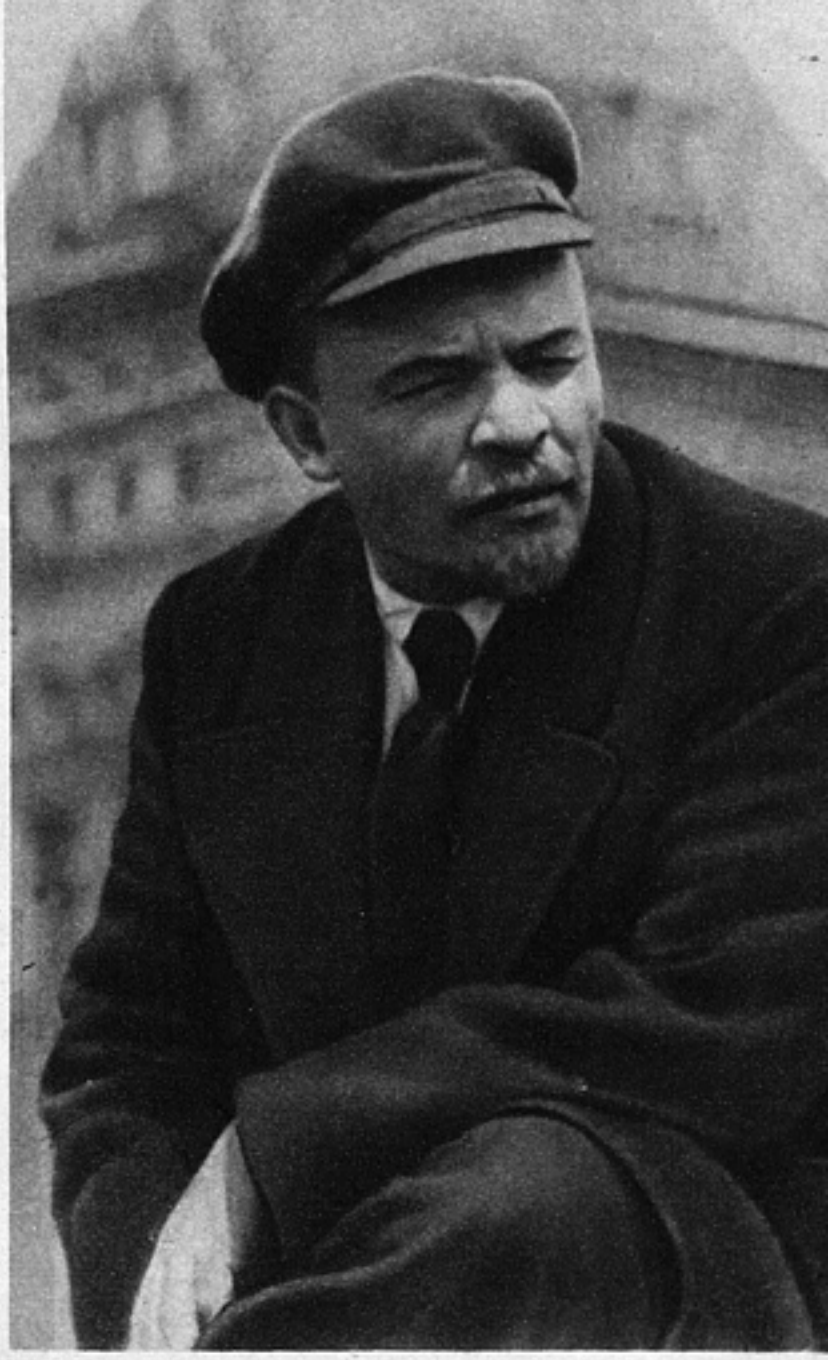
Стоя на балконе второго этажа, Ленин произносит речь. Отсюда в апрельские дни 1917 года Ленин произносил краткие, выразительные, зажигательные речи перед собравшимися внизу петроградскими рабочими и солдатами, жаждущими услышать слово любимого вождя, овеянного легендой.

В кадре фигура говорящего речь Ленина, снятого оператором снизу. В ритмично движущейся вправо и влево фигуре Ленина чувствуется, что он как бы бросает в толпу (это характерно для многих его речей перед народом) свои слова и лозунги.

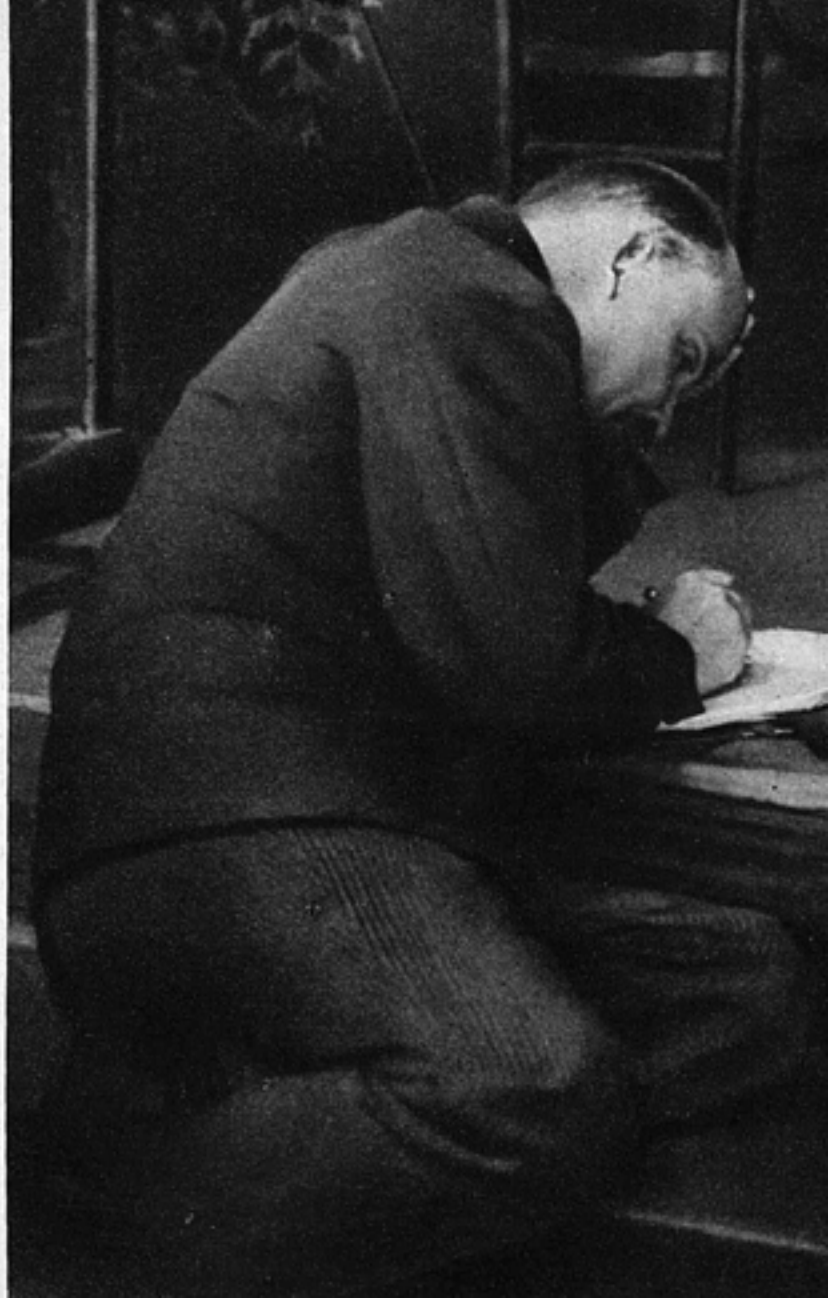
И второй кадр этой же съемки. Народ слушает Ленина. Напряжение и внимание на лицах всех этих столь разнообразных по одежде и виду людей.

Эта первая съемка 1917 года была случайной. Ее произвел молодой оператор А. Лемберг для частной кинофирмы





ы из документальных киносъемок Ленина. Вверху слева — Ленин на прогулке в Кремле по выздоровлении от ране- Октябрь 1918 г.). Вверху справа — В. И. Ленин на борту овика на параде Всевобуча на Красной площади (25 мая г. Оператор А. Левицкий). Внизу слева — 1 мая 1920 г. Ленин произносит речь при открытии памятника „Осво- енный труд" (Оператор Э. Тиссе). Внизу справа — В. И. Ленин аседании 3-го конгресса Коминтерна, сидя на ступеньках орской трибуны, делает заметки по выступлениям ораторов (Оператор Г. Гибер)



7 ноября 1918 г. В. И. Ленин произносит речь на открытии памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу (Оператор Ю. Желябужский)

Дранкова. В числе немногих старых работников кино пишущему эти строки удалось видеть эту съемку. В дни реакционной политики временного правительства Керенского и преследования большевиков эти кадры не могли увидеть света. Расчетливый Дранков оставил их впрок, на будущее время. Вскоре наступила Октябрьская революция. Частные кинофирмы припрятали свое имущество и эмигрировали. Видимо, эта первая съемка Ленина исчезла безвозвратно в это время. По крайней мере, она так и не была найдена ни в одной из прокатных контор.

Кадры документальных съемок Ленина — говорящий Ленин и слушающий его народ — составляют одно неразрывное целое. Это первые съемки на темы: Ленин и народ, Ленин-оратор, Ленин-вождь. Тринадцать съемок в самой разнообразной обстановке и при различной аудитории было произведено на эту тему до 1922 года. Нельзя смотреть эти съемки изолированно, как часто показывают их, с одним Лениным, без народа, без его аудитории. Как много можно понять о значении и роли, силе и влиянии Ленина по общим и крупным планам слушающего его народа! Как много можно прочесть на лицах людей, слушающих Ленина, о величественных и драматических событиях Октябрьской революции, о ее торжестве.

Здесь невольно вспоминаются слова самого Ленина, которые он часто говорил операторам. Ленин не любил сниматься. Когда на него направляли объектив киноаппарата на митингах и годовщинах Октябрьской революции, он говорил операторам, указывая на народ: «Их снимайте, они творят историю».

Ленин-трибун. Сколько экспрессии и выразительности в этих немых съемках говорящего Ленина! Революционная страстность и темперамент борца, сила убеждения и беспощадная логика, лукавая ирония и всесокрушающий гнев против врагов революции — необычайно переданы в этих беспредельно разнообразных документальных кадрах Ленина-оратора.

Вот он говорит на открытии в Москве памятника Марксу и Энгельсу 7 ноября 1918 года у здания бывшей городской думы на площади Революции. Короткая, сильная речь. Ленин снят оператором Ю. Желябужским во весь рост, стоящим на возвышении в зимнем пальто. Он говорит энергично, характерно поворачиваясь лицом то в одну, то в другую сторону к слушателям, без движения корпуса. Вот он поднял правую руку и выразительно жестикулирует кистью, как бы оттеняя свою мысль. Дальше — жестикуляция уже не нужна—он опустил руку, стоит прямо. Но вдруг, как бы концентрируя мысль, он быстро поднял руку и сжал в кулак. Опять опустил и уже в следующий момент поднял руку еще выше и наклонился корпусом вперед. И, наконец, опустив обе руки и ритмично поворачиваясь лицом к слушателям — прямо, вправо и влево, он заканчивает свое выступление.

Другая речь. Съемка оператора Э. Тиссе. Ленин выступает в Петрограде с трибуны на площади у Зимнего дворца на многолюдном митинге 19 июля 1920 года. Огромная масса, десятки тысяч слушателей — мужчин, женщин, матросов, солдат — как единый слитный организм. На лицах энтузиазм, любовь к вождю. Люди машут оратору, приветствуют его и, проталкиваясь вперед, ловят каждое его слово. Съемка ближе. Характерное напряженное внимание на лицах слушателей. На фоне этой огромной массы людей издали виден говорящий Ленин.

Еще одна съемка. Ленин говорит речь 1 мая 1920 года у памятника «Освобожденный труд», открытого на месте, где сейчас строится Дворец Советов. Ленин без шапки. Он говорит, подняв голову кверху в характерном волевом жесте.

И, наконец, самая экспрессивная съемка. 5 мая 1920 года Ленин произносит темпераментную речь с трибуны на площади Свердлова во время демонстрации при отправке войск на польский фронт.

Весь облик Ленина полон гнева и возмущения. Крепко зажав свою кепку в одной руке, он оперся о трибуну, наклонился вперед, как бы бросая в ряды демонстрантов и солдат гневные слова обличения. Слушатели наэлектризованы, заворожены речью. Волнение на всех лицах.

И опять кадр говорящего Ленина. Наклон корпуса вперед, поднятая кверху голова. Полы его пиджака развеваются как будто бы от гнева, которым дышит вся его фигура.

Непередаваемый по выразительности образ. Если можно говорить о классическом художественном олицетворении в одном человеке народного гнева и возмущения, то это образ Ленина, произносящего речь 5 мая 1920 года. Сколько попыток, сколько композиций было сделано мастерами живописи на тему этой речи, но ни одна из них и в десятой доле не передает всей экспрессии и динамики гневного образа Ленина так, как это сделано в документальном кино.

Есть ряд съемок, где репортажно, на лету, незаметно и непринужденно схвачены отдельные штрихи и черточки, дополняющие психологическую характеристику Ленина. На одной из таких съемок следует остановиться особо.

Это произошло в июне 1921 года в Андреевском зале Кремля во время III конгресса Коминтерна. Вместе с оператором Г. Гибером мы несколько дней присутствовали в зале в

ожидании интересных моментов. Юпитеры стояли наготове. Но вот как-то, на второй или третий день, я заметил, что Владимир Ильич Ленин уселся на ступеньках, ведущих к ораторской трибуне, прислушиваясь к речи очередного оратора и делая записи в своём блокноте для ответного выступления. Я дал знак оператору, который сразу понял меня. Тихо и осторожно он подвинул аппарат ближе к сидящему Ленину и направил на него объектив. В замедленной съемке, сделанной при потушенных юпитерах, в условиях крайней осторожности, чтобы не привлечь внимания Ленина, оператор снял несколько метров. В этой, технически не вполне удавшейся съемке мы видим Ленина то поднимающего голову, то записывающего что-то в блокнот, то сосредоточенно думающего с опущенной головой.

Ленин — слушающий. Ленин — думающий. Только одна такая съемка, но как много дает она нам для понимания образа Ленина-мыслителя.

Еще одна тема освещена в документальных съемках. Ленин в быту. Ленин как человек. Среди рабочих, друзей, на прогулках, у себя дома. В этих съемках обнаруживается скромность Ленина, его трудолюбие, простота в обращении с рядовыми людьми и доступность.

Вот он прогуливается по двору Кремля. Это не обычная прогулка. Ленин первый раз вышел после ранения на заводе Михельсона предательницей дела революции Каплан.

В этой большой съемке мы видим Ленина во дворе Кремля. Он идет на аппарат, беседуя с управляющим делами Совнаркома В. Д. Бонч-Бруевичем, слушает его. Ленин весел, жизнерадостен, улыбается, но все-таки он не совсем здоров. Вот он остановился на фоне исторической «царь-пушки». Бонч-Бруевич о чем-то просит Ленина. После этого видно, что Ленин несвободно поднимает левую руку, опустил руку, и Бонч-Бруевич сочувственно показывает на места ранений. Ленин улыбается, опускает лицо вниз, смеется. Еще несколько проходных кадров прогулки. Ленин идет один, а дальше панорамой у автомобиля, на котором Ленин ездил на завод Михельсона, Бонч-Бруевич и рядом шофер этого автомобиля Гиль.

Через два года. Весна 1920 года. Ленин приехал в Петроград. Недавно ему исполнилось 50 лет. Группа петроградцев решила его приветствовать. Но они знают его скромность, знают, что Ленин не любит этого. Но они знают также, что он любит детей. Вот Ленин идет на заседание во дворец Урицкого (бывший Таврический дворец). Проходит через летний сад Таврического дворца. Оператор Тиссе поджидает его, чтобы снять на натуре. Группа людей также стоит в ожидании. Ленин недоуменно остановился. Ручка киноаппарата завертелась.

Маленькая девочка подходит к Ленину, приветствует его и подносит ему цветы от имени петроградских школ и детских домов. Стоящие кругом тоже с цветами приветствуют Ленина, размахивают шляпами и цветами. Ленин слушает полусмущенно, потом улыбается, смеется, отмахивается от приветствий, пытается опустить руку соседа справа, отдающего ему честь.

Четыре съемки встреч Ленина с рабочими и бесед его с ними.

Вот он с группой рабочих 7 ноября 1919 года во время демонстрации. Оживленно беседует, внимательно слушает. Простота в обращении, непринужденность, приветливость. В том же году во время экскурсии на Рублевскую водокачку Ленин с группой рабочих переправляется через речку. Потом в столовой беседует с рабочим, прослужившим 35 лет на водокачке, ест с этим рабочим из одной миски. В таком же духе съемки Ленина с рабочими на Прохоровской мануфактуре, на субботнике железнодорожников на Александровском (Белорусском) вокзале 17 мая 1919 года.

Наконец, мы видим самого Ленина, работающего на субботнике. Его труд на субботнике это больше, чем образ, — это символ.

В своей статье «Великий почин», вышедшей отдельной книжкой в 1919 году, Ленин высоко оценивает начавшееся в том же году инициативное движение среди московских рабочих по устройству коммунистических субботников (добровольный, бесплатный, сверхурочный коллективный труд). Ленин прозорливо увидел в субботниках новаторское движение, начало борьбы за повышение производительности труда по-новому — «начало поворота, имеющего всемирно-историческое значение».

И слово у него не расходится с делом. Документальное кино запечатлело Ленина, работающего на субботнике в Кремле зимой 1919 года. Одетый по-рабочему, в кожаной куртке и сапогах, он переносит вместе с другими тяжелые бревна на топливо для кремлевских зданий. Работает просто, скромно, буднично, с веселой шуткой, без аффектации, не обращая на себя внимания.

И последняя съемка Ленина. Этой съемке 1922 года мы обязаны приезжавшему в Москву американскому оператору. Ему удалось убедить Ленина сняться в домашней обстановке, на что советские операторы никогда не покушались, не решаясь его беспокоить.

Ленин сидит в комнате за круглым столом с кошкой на руках, гладит ее, беседует с Н. К. Крупской. Потом Ленин сидит один. Простой, трогательный образ великого человека в домашнем быту.

Таковы документальные съемки Ленина при жизни. Скупые, но многоговорящие кадры. Простые, но величественные документы. Они войдут в века, сохраняя образ живого Ленина, образ гения человечества, провозвестника нового мира, нового, социалистического человека.

5 мая 1920 г. В. И. Ленин произносит речь с трибуны перед бойцами, отправляющимися на польский фронт (Операторы Э. Тиссе и Г. Гибер)

КАК МЫ РАБОТАЛИ НАД ФИЛЬМОМ

Ф. ЭРМЛЕР, Б. ЧИРСКОВ

Замысел

Мысль о создании фильма, посвященного образу советского полководца, возникла еще в феврале 1942 года. Разгром немцев под Москвой — вот первый толчок для возникновения нашего замысла. Но эта первая великая победа казалась тогда чудом; подробности, тайные пружины событий были еще неизвестны, непонятны. Впереди были долгие месяцы тяжелой летней кампании 1942 года, которая опрокинула многие представления о войне и военном искусстве. Мы только начинали запоминать первые имена ныне прославленных маршалов; многие из них тогда еще командовали армиями. Наивно было тогда ставить перед собой такую задачу, и все-таки в общее для всех переживание событий войны эта задача внесла напряженное внимание и настороженность художника, ищущего ответа на свою тему.

Больше года прошло в бесплодных попытках «сочинить» образцового советского полководца, в то время, когда сама жизнь только еще растила и закаляла его в неслыханных испытаниях этого лета. Постепенно мы примирились с сознанием, что взялись за невыполнимую задачу, перешли к другим работам, как вдруг прогремела Сталинградская операция. Она, как молния, осветила весь круг вопросов, которые мучили нас. Она явилась великолепным ответом на нашу тему, на поиски ее решения.

Выдвинулись люди, которые должны были стать прототипами наших героев, — на весь мир прозвучали имена победоносных полководцев. В полной драматизма обороне и в законченных образцах наступательной операции угадывался нужный нам сюжет.

Отсюда надо считать начало настоящей работы над фильмом «Великий перелом». Поняли мы это не сразу. Теперь можно сознаться, что заявка, легшая в основу фильма, писалась с целью подвести итог неудавшейся работе, уйти от нее. Но в круг наших мыслей уже вошел Сталинград и сразу и до конца лег незыблемой внутренней основой нашей работы.

Интересно отметить, что этот первый, очень общий набросок замысла в ряду последующих и более подробных разработок, явился самым точным и в основных своих чертах вошел в фильм. Прежде всего нам стало ясно, что ответить на тему «полководец» привычной драмой личных отношений, только опосредствований профессий героя, — нельзя. Военная деятельность, мастерство, сам человеческий и профессиональный тип «полководца» должен стать основным объектом раскрытия. Раскрыть этот образ можно только на фигуре крупного военного деятеля и, следовательно, на материале большой военной операции.

С другой стороны, мы поняли, что сочинить такую операцию нельзя. Народ, переживающий реальный сюжет войны во всех подробностях ежедневных сводок, не поверит в жизненную правду вымышленного военного события. Только включившись в живое переживание войны, возбудив воспоминание о действительно большом событии, мы могли взволновать зрителя.

В Сталинградской битве мы получили такое событие. Но делать исторический фильм о Сталинграде было рано, мы знали о нем слишком мало, еще меньше мы знали о людях, руководивших этим сражением. Легко представить, какие непреодолимые трудности возникали для художника, как только он решался дать исторические имена своим героям. Мы решили отказаться от исторически точного рассказа о Сталинградских событиях. Сохраняя внутреннюю правду и достоверность военно-политической схемы сценария, мы получили свободу художественного вымысла в решении сюжетных подробностей и характеристике основных героев. Нам кажется, что это было правильное решение. Чем дальше отодвигалась в прошлое Сталинградская битва, тем яснее становилось, что она была не только переломным моментом войны, но и заключала в себе как бы формулу последующих крупнейших сражений — формулу сталинской стратегии.

В дальнейшем это позволило нам включить в сценарий эпизод артиллерийского наступления, построенного на обстоятельствах, перенесенных из операций на Курской дуге. Открывалась возможность — труднейшая, но увлекательная — попытаться на материале отдельной битвы дать обобщение Отечественной войны

В этом первом наброске замысла уже определилась и жанровая особенность будущего фильма. Нас интересовала не батальная сторона событий, а люди. Сухие и точные военно-стратегические подробности должны были стать предметом психологического переживания и, в свою очередь, уясняться через психологию людей. Большое историческое дело должно было стать средством раскрытия советского, русского характера.

Авторский замысел включился в традицию режиссера, и это творческое товарищество многое определило в нашей работе. Замысел сложился, но отсюда начиналось самое трудное.

Драматургия и действительность

Раньше всего сложилась военно-стратегическая канва сценария. Нам, людям штатским, пришлось много поработать над военной литературой в архиве Исторического отдела Генерального штаба РККА. И мы гордимся, что военно-стратегическая сторона фильма не вызвала никаких сомнений у военных специалистов. Изучая материал Сталинградского сражения, мы в самой последовательности действительных событий чувствовали присутствие драматургической логики. Но как изложить эту массу необходимых и специальных

Борис Чирсков

Фридрих Эрмлер

обстоятельств и фактов, чтобы они дошли до зрителя и увлекли его так, как они начинали увлекать нас? Как за профессиональным разговором военных вскрыть драматизм личной человеческой страсти? Как выразить незримое напряжение воли и мысли полководца над сухой картой? Призрак карты, как символ непобедимой скуки, тяготел над нами до самого конца работы. Вот, например, простейший и в то же время сложный вопрос, который нужно было решить при работе над диалогом: чтобы донести до зрителя военные подробности, нужно было изложить их в диалоге упрощенным, понятным языком, но тогда сразу терялся характер профессионального разговора генералов, искажался достоверный образ героев, отдавало вульгаризаторством.

Нужно сказать, что страх перед тем, что вообще штабные сцены будут скучны и зритель их не выдержит, не оставлял нас вплоть до сегодняшнего дня. Спасаясь от него, мы прежде всего обратились к испытанным секретам традиционной драматургии. Мы искали личных конфликтов — их не было. Мысль построить основное столкновение в последовательном показе советской и немецкой стороны, в прямой борьбе между ними, мы сразу отвергли, — куклы, изображающие немцев, в изобилии разгуливали и в других картинах.

Романические завязки, разнообразные образы женщин во множестве толпились у входа в сюжет. Проникнуть в центральный конфликт, в штабной кабинет им никак не удавалось, — тогда начинали разбухать боковые сюжетные линии осажденного дома № 48.

Очень большие надежды возлагали мы на простодушную девушку — домработницу из гражданского населения, скрывавшуюся в подвале. Она тайно любила лейтенанта. Чтобы объясниться с ним в минуту затишья, она одевалась в лучшее платье и чужие туфли. Туфли сильно жали. В конце концов девушку убивают и, умирая, она просит снять туфли.

А как заработала бы пружина сюжета, если бы хоть намекнуть на присутствие в сценарии, скажем, шпиона! Это, конечно, все излишества фантазии, которые отбрасывались немедленно, но вот в тщетных поисках обострения ситуации мы уже в окончательную редакцию либретто ввели эпизод перелета командующего фронтом Муравьева в «Дугласе», который подвергается нападению немецких истребителей. В горящем самолете командующий продолжал хладнокровно работать над картой, а «Дуглас», да простит нам бог, пикировал...

Закончив либретто, чтобы проверить его, мы выехали на 1-й Украинский фронт. И здесь все рухнуло. Ничего похожего на наши штатские домыслы мы здесь не нашли. Не нашли мы здесь и привычных конфликтов. Перед нами развернулись прозаичные и пустынные пространства современной войны. Фронт, как тяжелый танк, вполз, раздавил и разбросал выдуманную схему людей и событий. Мы упали духом. Казалось, что задача и в самом деле невыполнима. И нам никогда не забыть, как потом в беседах с Никитой Сергеевичем Хрущевым, покойным генералом армии Ватутиным, как в поездках по фронту с генералом Шатиловым люди фронта настойчиво учили нас правде фронтовой жизни и борьбы. А главное — мы увезли оттуда новое чувство, что вот за этой сдержанной тишиной кабинета командующего в украинской хате под Киевом, на его командном пункте, или в землянке генерала (ныне маршала) Рыбалко в ночном овраге, где затаились перед броском танки его армии, за скучноватой видимостью фронтовых дорог и переправ скрыт могучий драматизм, какой и не снился сочинителям сюжетных эффектов.

Мы уехали с фронта взволнованные и растерянные. Мы не нашли там готовых ответов на наши драматургические сомнения. Но перед глазами неотступно стояло увиденное и оно требовало выражения. Это был важнейший перелом в работе над сценарием.

Теперь мы шли не от «законов драматургии» к материалу, а от самого материала, от необходимости обломать, оформить его любыми средствами, хотя бы ломался при этом хрупкий инструментарий признанных приемов. Нужно с благодарностью вспомнить при этом множество людей, которые на протяжении месяцев нашей работы несли в нее по капле материал и достоверность войны. Из рассказов писателей-фронтовиков Курганова и Кудреватых вырос эпизод артиллерийской подготовки; зерно эпизода «допрос пленного» дал нам оператор Крический; реплику Степана «А примечали, ребята, как немецкие «Юнкерса» гудят? Убью-у, убью-у... а наши — вре-ешь...» мы подслушали у старухи-украинки под Киевом. Больше того, простое замечание знакомого офицера, что тайна плана Ставки не может быть уже в начале сценария известна всем генералам, вдруг открыло нам, что в заторможенном развертывании этого мотива и заключена сила основных пружин сюжета.

Наконец — и это самое главное — только непосредственное общение на фронте с высшими командирами помогло нам понять, как за стратегией скрывается психология людей, которые эту стратегию делают. Это и позволило нам, строя стратегический сюжет сценария, решать его как вопрос характера. А ведь именно в этом заключался секрет того, как сухие штабные сцены сделать человечными и эмоциональными. Думается, что важно было и то, что наш материал мы не получили готовым и неподвижным. Мы шли за событиями. День за днем они развертывались перед нами, как живая драма, участниками и современниками которой мы были сами. Нужно было внести это волнение пережитого в фильм и то же волнение разбудить в памяти зрителя.

Так постепенно материал и сама действительность подсказывали драматургию.

Как только было нащупано психологическое существо сценария, началось постепенное высвобождение от давления материала. Мы почувствовали необходимость в характеристике героя выйти за рамки узко военных вопросов. Так включилась в сценарий тема «второго фронта», намечающая политическую международную перспективу для показываемых событий,— тема ответственности за судьбу Родины и советского строя. Эти подробности вносили в образ полководца черты политика и большевика.

Особое значение в фильме «Великий перелом» приобрела разработка сталинской темы. Она возникла, как внутренняя закономерность сценария о большой военной операции. Такая операция не могла быть плодом личной инициативы хотя бы и очень крупного военачальника. Она разрабатывается и утверждается Верховным Главнокомандованием, и чем глубже и образнее решается в художественном произведении эта тема верховного руководства, тем четче и выпуклее должны выразиться в нем черты сталинской воли и характера. Основной сюжетный мотив фильма — осуществление плана Ставки — должен не только изложить сущность сталинской стратегии, но постепенно обнаруживать скрытую в сюжете силу сталинской воли, которая, в конечном счете, движет всеми людьми и событиями фильма. Наконец, и через самую характеристику главного героя мы старались рассказать о людях сталинской школы.

От сценария к фильму

Натурные съемки фильма «Великий перелом» происходили в Прибалтике в расположении Ленинградского фронта. И это обстоятельство снова определило очень многое в стилистике фильма. Мы получили возможность внести в него подробности подлинной фронтовой обстановки, в него вошли настоящие люди и техника фронта. Нам довелось слышать замечание, что единственное в фильме, на чем есть налет некоторой нарочитости, — это немцы, но и это, вероятно, случилось потому, что и немцы-то в фильме снимались настоящие.

Нужно отметить при этом прекрасную организационную работу, которую проделал директор съемочной группы Шостак.

Перед оператором Кальцатым стояла сложная задача сохранить в фильме колорит подлинности, не впадая в хроникальность. Дальше возникал не менее сложный вопрос: как натурный материал смонтируется с павильонами? Натурные съемки, насыщенные материалом фронта, определяли работу оператора и художника Суворова и в павильоне. Они диктовали тщательную разработку мельчайших подробностей штабной обстановки и фронтового быта, строгую, лишенную внешнего блеска фотографию.

Наконец, особенные трудности предстояло преодолеть актеру. Он получал роль, загруженную большим количеством военно-профессиональных диалогов. Эмоциональный, личный смысл роли почти везде уведен в подтекст. Мы знали, что если нам не удастся за сухим штабным разговором вскрыть и донести до зрителя живую страсть и характер человека, — мы не увлечем его. Но здесь на каждом шагу актера подстерегал устав. Каждое, слишком сильное выражение чувства немедленно убиралось нормой военного поведения.

Правда, в случае успеха эта внешняя сдержанность поведения могла повысить напряжение внутреннего действия.

Нам кажется, что для того, чтобы справедливо оценить работу актеров, оператора, композитора и других, нельзя судить ее в отрыве от целого, которому все подчинено в этом фильме. Работу каждого в отдельности можно было бы сравнить с подвигом шофера Минутки, который ползет и умирает, сжимая в зубах провод... Через провод проходят слова, воля, мысль, от которых зависит успех общего дела.

В заключение мы хотим подчеркнуть в нашей работе обстоятельство, имеющее принципиальное значение. С начала сценарного и до конца постановочного периода режиссер и автор работали совместно. Фильм поставлен точно по сценарию.

Непрерывный взаимный контроль продолжался до конца работы. Режиссер, прислушиваясь к автору, переснимал целые эпизоды. Автор уже во время съемок заново переписал треть сценария. По шутливому замечанию одного из товарищей, мы «мучались друг об друга» и только потому смогли довести до конца эту очень тяжелую работу. Такое тесное сотрудничество автора и режиссера мы считаем первым условием профессионализма в кино.

Мы далеки от мысли, что фильм «Великий перелом» лишен недостатков и, вероятно, очень больших. Но на пути, по которому мы пошли, и нельзя было рассчитывать на законченность результатов.

Для нас работа над этим фильмом — боевая позиция, которую, если понадобится, мы будем защищать. С этой позиции мы надеемся перейти в наступление на новую тему, которую хотели бы решать точнее и глубже.

ИКИЙ ПЕРЕЛОМ». Заслуженный артист республики М. Дер-
н в роли генерал-полковника Муравьева и артист А. Абрикосов
в роли генерал-лейтенанта Кривенко. Ленфильм

«ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ»

В. СУТЫРИН

Как всякое большое произведение искусства, «Великий перелом» не сразу раскрывается во всем богатстве своего внутреннего содержания. И если первое же знакомство с картиной рождает радостную взволнованность и восхищение талантливой работой авторов, то только потом, когда посмотришь ее несколько раз и поразмыслишь над виденным, начинаешь по-настоящему понимать, как, какими способами Чирсков и Эрмлер добились столь выдающихся результатов. Вероятно этим и следует объяснить, что при обсуждении «Великого перелома», происходившем непосредственно после просмотра, некоторые квалифицированные работники кинематографии недоуменно разводили руками.

— Непонятно, — говорил один из выступавших, — материал картины, безусловно сух, не рассчитан на восприятие материала всем сердцем, но он апеллирует к чувствам, он беспредельно эмоционален, и это я считаю совершенно необъяснимым.

— В этом фильме, — говорил другой, — Эрмлер и Чирсков и весь коллектив, принимавший участие в работе, уловили ту самую «дьявольскую» тайну, которая дает художнику силу завладеть любым зрителем, как бы он ни был отчужден от всего происходящего на экране.

— Интересная, умная, волнующая картина, крупная победа советской кинематографии, — единодушно утверждали участники просмотров, и некоторые опять-таки прибавляли в раздумье: — Удивительно, непонятно, почти все действие замкнуто в стенах кабинетов и блиндажей генералов, почти все разговоры ведутся на одну и ту же тему военно-оперативного характера, в картине нет ни одной женской роли, карта, лежащая на столе советского военачальника, играет роль чуть ли не главного «действующего лица», и, при всем этом, самые различные зрители говорят прежде всего о волнении, об эмоциях, рождаемых картиной...

В чем же состоит секрет? Или, быть может, действительно все это совершенно необъяснимо, и нам остается довольствоваться эффектным, но все же иррациональным указанием на существование некоей «дьявольской» тайны, которой владеют лишь первоклассные мастера художественного творчества?

Попыткой ответить на эти вопросы, но вовсе не скрупулезным разбором всех достоинств и недостатков «Великого перелома», и является настоящая статья.

Начнем со сценария — и не потому только, что работа сценариста представляет собой хронологически первый этап создания фильма, но еще и потому, что в данном случае она в общем творческом балансе занимает место гораздо более важное, чем это бывает обычно.

Работа Чирскова прежде всего поражает своей простотой, мы бы сказали — аскетической простотой. В ней нет ни грана от труда того ремесленника, который больше всего заботится о завлечении зрителя, отчаянно боится как бы зрителю не стало скучно и по этим причинам со всем тщанием осложняет свое изделие хитроумными сюжетными ходами, «утепляет» соответственным набором эмоций и сдабривает это дежурное блюдо, разбрасывая там и сям столь же дежурные шутки. Пусть все это будет сделано даже на достаточно высоком профессиональном уровне— Чирскова такие вещи не соблазняют ни в малой мере. Он явно отказывается от эффектных драматических ситуаций. Быть может, только в сцене подвижнической гибели шофера Минутки сценарист проявляет мимолетную слабость и изменяет своему аскетизму. Чирсков отказывается также и от всех эффектных приемов развертывания сюжета — действие развивается просто, бесхитростно, словно разматывается нить с катушки. Чирсков отказывается от эффектного диалога: его герои не произносят ни патетических, ни афористических реплик, не пересыпают свою речь ни шуточками, ни жаргонными словечками — речь их буднична и на первый взгляд даже почти одинакова, несмотря на различие характеров.

Чирсков берет «безусловно сухой» материал, никак «не рассчитанный на восприятие всем сердцем». В самом деле, о чем повествует автор?— О том, как командующий фронтом генерал Муравьев получил от Верховного Главнокомандующего план операции, успех которой должен был создать коренной перелом в ходе нашей войны с фашистской Германией; как Муравьев, связанный необходимостью держать план втайне даже от своих ближайших помощников, тем не менее подготовил сложнейшую машину фронта к выполнению плана; как выбрал он наиболее выгодный момент для осуществления задуманной Верховным Главнокомандующим операции и как огромный труд командующего увенчался блистательной победой. Вот и все. Сухой, безусловно сухой материал: приказы, сводки, телефонные звонки, карты, сумрачные стены блиндажей, однообразные интерьеры штабных квартир... Посмотрим, однако, на весь этот «сухой материал» с несколько иной точки зрения и, быть может, тогда станет понятным все: и «необъяснимая» эмоциональность материала, и «дьявольская» тайна искусства, и анахоретские чудачества сценариста.

Что играет роль главной пружины, приводящей в действие сюжетный механизм? Стратегическая дуэль между советским генералом Муравьевым и фашистским генералом Клаусом, конечно, не является такой, главной, пружиной — этот конфликт для драматургии «Великого перелома» имеет второстепенное значение. Как ни различны характеры главных действующих лиц, сами по себе они тоже не создают коллизии, потому что здесь все действующие лица одинаково честно и добросовестно отдают все свои силы и знания одному и тому же делу, все они — персонажи положительные.

«Эх... если бы мы могли на войне говорить людям все,— воскликнул Муравьев, — насколько было бы легче нам драться!»

Бесспорно! Но столь же бесспорно и то, что при полной откровенности и гласности невозможно вести успешную войну. При такой откровенности не могло бы быть, в частности, и знаменитой Сталинградской операции. Полнейшая тайна подготовки являлась основным, решающим условием ее ошеломляющего успеха, грандиозности ее результатов. Бесспорно еще одно: на этой тайне построен и сам сценарий. Если бы Муравьев, приехав на фронт, рассказал сразу всем действующим в картине людям все, что он знал сам, не было бы и картины, по крайней мере той волнующей картины, которая называется «Великий перелом».

В драматической литературе имеется множество вещей, построенных на той или иной «тайне»: убийства, клада, любви, научного открытия и т.п. Нужно ли называть в качестве примеров увлекательные, волнующие и даже гениальные произведения, созданные как раз с помощью тайны? Но почему же такого рода тайна — убийства ли человека, зарытого ли клада, похороненной ли в сердце любви — признанно считается отнюдь не «сухим», а весьма сильно действующим на эмоции зрителя «материалом», тогда как тайна гигантского стратегического плана зачисляется в разряд «безусловно сухого, не рассчитанного на восприятие всем сердцем» материала?

Чирсков использовал для создания драматического конфликта такую тайну, размеры и сущность которой неизмеримо велики по сравнению с размерами и сущностью тайн, перечисленных выше. Судьба многих сотен тысяч людей, сражающихся и жертвующих своей жизнью, судьба государств, ход войны, определяющий судьбу всего человечества, — вот что потенциально содержится в этой тайне. Трудно отыскать сценаристу материал, более волнующий! Нет, стало быть, ничего удивительного в том, что «Великий перелом» оказался произведением, способным волновать зрителя в высокой степени. Само собой разумеется, от сценариста требовалось, чтобы размеры и исторический смысл Сталинградской операции были использованы не формально, а по существу, то есть чтобы за приказами, сводками, картами зритель ясно видел трагические события, захватившие в свою орбиту миллионы людей, чтобы блиндажи и кабинеты оказались способными вместить в себя все эти события и всех этих людей. Требование очень большое, и все же, как показывают результаты, автор справился со своей задачей.

Драматургия «тайны» — примем для краткости такое условное наименование — обычно отличается своей замысловатостью. Неожиданность и острота ситуаций, сложное, нарочито запутанное развертывание сюжета, словом, широкое использование внешних драматургических эффектов, — вот, что обычно составляет арсенал творческих средств драматурга, работающего в этом жанре. Мы же видели, что Чирсков решительно отказался от всех внешних эффектов. Почему? Это нетрудно понять, если учесть, что существенное в сценарии — не сама тайна Сталинградской операции, а поведение людей, находящихся в неведении насчет планов Ставки. Чирсков не скрывает от зрителя ни наличия у Муравьева определенного плана, ни самой сути этого плана. Мы почти с самого начала знаем, что несмотря на тяжелейшее положение войск, обороняющих город, резервы накапливаются и сохраняются в неприкосновенности, для того чтобы в наиболее выгодный момент окружить и уничтожить огромную армию Клауса. Да и как не знать этого зрителю, когда по первым же кадрам картины узнает он героическую оборону Сталинграда и, следовательно, заранее знает, что произойдет дальше. Это знает теперь весь мир. Впрочем, сценарист мог зашифровать место действия, запутать кое-что в ситуации, и тогда зрителю не так-то легко было бы догадаться о плане Ставки. Если же этого Чирсков не сделал, то, повторяем, только потому, что ставил перед собой задачу раскрыть не сам план, а поведение людей, погруженных в еще ощущаемую ими атмосферу тайны, людей, которые, исключая Муравьева, действуют как бы с завязанными глазами.

Мы уже говорили, что характеры основных персонажей «Великого перелома» сами по себе не в состоянии породить драматический конфликт. Необходимо было привнести нечто извне, чтобы возникло брожение страстей, чтобы появилась в сценарии жизнь. Таким «бродильным грибком» и явилась тайна плана разгрома войск Клауса. Она немедленно создала целый ряд коллизий, поставила основных персонажей в такие отношения, которые не только раскрывают, но и развивают их характеры.

Возьмем для примера отношения Муравьева и Кривенко. Кривенко вспыхивает от радости, узнав от Виноградова, что на место последнего назначен Муравьев, и мы понимаем радость Кривенко: теперь все пойдет хорошо, теперь делом будет руководить человек, которого он высоко ценит и горячо любит. Теперь-то уж наверняка ему будут даны дозарезу необходимые резервы, и он, Кривенко — талантливый генерал, генерал активных действий, если так можно выразиться, наконец, займется настоящей работой, будет работать для победы. Но вот приезжает Муравьев. И почти сейчас же после первых дружеских объятий Кривенко начинает ощущать что-то неладное, назревает конфликт, суть которого Кривенко пока еще не понимает. Да, впрочем, он даже и не замечает пока что и самого конфликта. Проходит еще немного времени, и Кривенко уже смотрит на своего друга, старшего товарища, начальника «яростными глазами»—«Знаешь... я будто сума схожу ... — говорит он в запальчивости Муравьеву. — Кажется, что не ты, а Виноградов со мной разговаривает». Это — почти открытое осуждение, потому что Кривенко относился к действиям Виноградова, как командующего фронтом, явно отрицательно, а Муравьеву об этом известно. И еще проходит немного времени: Кривенко своими активными действиями спасает город, но случается так, что Муравьев снимает его с поста командующего армии. Ничего не понимающий, оскорбленный в лучших своих чувствах, Кривенко еле сдерживается, чтобы не сказать своему бывшему другу самых резких слов, его сдерживает лишь военная дисциплина. Всего этого, конечно, не было бы, если б Муравьев мог посвятить Кривенко в план Ставки; тогда последнему стали бы ясны мотивы, по которым Муравьев дрожит над резервами, тогда и сам Кривенко вел бы себя иначе. Конечно, Чирсков нарушает дружбу и согласие в работе этих двух прекрасных людей и недюжинных полководцев отнюдь не потому, что ему нравится ссорить своих персонажей. Он поступает так потому, что это дает ему возможность раскрыть характеры обоих, показать эти характеры в движении. И действительно, когда Кривенко узнает от Муравьева мотивы, им руководившие, когда между ними обоими снова возникает дружба, то мы понимаем: Кривенко уже не тот, каким он был в начале картины, теперь он стоит на более высоком интеллектуальном уровне, и любовь, уважение, которое питал он к Муравьеву, стали более глубокими.

Примерно то же самое можно сказать о коллизиях: Муравьев — Виноградов, Виноградов — Кривенко.

Поставив перед собой задачу показать людей, которым выпало счастье осуществлять сталинский план разгрома немцев под Сталинградом, — задачу показать, что этот счастливый жребий не есть «каприз судьбы», но закономерное следствие несомненной пригодности данных людей для данного дела, Чирсков, естественно, заботится больше всего о том, чтобы зрителю ничто не мешало внимательно разглядывать персонажей картины. И ради этой цели всеми средствами расчищает дорогу зрительному восприятию. Он как бы говорит зрителю: ты знаешь больше всех действующих

«ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ». Заслуженный артист РСФСР М. Державин в роли генерал-полковника Муравьева и артист А. Абрикосов в роли генерал-лейтенанта Кривенко. Ленфильм

лиц, ты знаешь больше, чем знает даже Муравьев, так как ты уже пережил великую Сталинградскую битву, а Муравьеву еще предстоит ее пережить, поэтому обрати свое внимание на другое — смотри пристально, как будет действовать Муравьев, окажется ли он на той высоте, которая требуется для выполнения задачи, как будут действовать его ближайшие помощники, находящиеся в неведении насчет плана Ставки, какие качества проявят они в этой трудной для них обстановке, — словом, не отрываясь, гляди на людей, на их внутренний мир, который я перед тобой раскрываю и привожу в движение. Во имя этой же цели Чирсков отказывается от всех и всяческих «соблазнов»: внешне эффектные ситуации и сложные сюжетные ходы отвлекут зрителя от внутреннего мира героев, следовательно, они должны быть преданы остракизму, речь героев должна просто и ясно раскрывать их мысли и чувства, всякие словесные фиоритуры только мешают этому, потому они запрещаются. Так «чудачества» сценариста становятся весьма разумными и расчетливыми действиями, и аскетизм его — достойным удивления и подражания мужеством настоящего художника, который ставит перед собой труднейшую задачу создания живых полнокровных человеческих образов, создания целой галлереи людей с богатым и прекрасным внутренним миром, людей, большая часть которых уже по характеру и масштабу своей работы не могла быть ординарной. И если художнику удается решить такую задачу, если перед зрителем на экране возникают и живут такие образы, то, можно сказать наперед, любой зритель будет взволнован, растроган. Чирсков сумел это сделать...

«Опять серия сильных взрывов потрясает дом. Муравьев поморщился и сказал Виноградову:

— К с т а т и, ш т а б ф р о н т а, н е т о р о п я с ь, п е р е в е д и т е и з г о р о д а.

Виноградов: К а к д а л е к о?

Муравьев: Н у т а к... ч т о б ы н е с л ы ш н о б ы л о п у ш е ч н о й к а н о н а д ы. В ш т а б е н у ж н о д у м а т ь».

«В штабе нужно думать!» Эта фраза Муравьева — ключ к характеру всей картины. Впервые война показывается на экране не как тягчайший подвиг тела, не как напряженная и опасная работа нервов и мышц, но прежде всего как трудная, до предела напряженная и полная риска работа мозга, как подвиг мысли. Это обстоятельство решительно размежевывает «Великий перелом» со всеми предшествовавшими ему картинами об Отечественной войне, в которых последняя — с различной силой художественного таланта — неизменно показывалась именно как подвиг тела, и зрителю самому приходилось «доснимать» кадры внутренних эмоциональных и рациональных движений действующих лиц. Можно, конечно, сказать: герои «Великого перелома» по преимуществу — генералы, им по штату положено воевать таким оружием, как мозг, большинство же картин о войне выводило на экран тех советских людей, которые выполняли на фронте рядовую или почти рядовую работу.

Следовательно, дело тут заключается не в каком-то особом подходе Чирскова к явлениям войны, не в особом ее изображении, а просто в выборе материала, в специфичности его самого по себе. Но это не так! Вспомним лейтенанта Федорова и рядового красноармейца Степана. Этих людей только под другими фамилиями и именами во множестве раз мы уже видели на экране, но впервые в «Великом переломе» показаны они нам в том же разрезе, что и руководящие ими генералы: впервые по-настоящему видим мы их внутренний облик и восхищаемся благородством и богатством его. Значит, дело не в том, что объектом изображения Чирсков взял штаб фронта — высокий командный пункт, где основным видом оружия является челове-

ческий мозг. Дело в том, что автор совершенно по-новому подошел к явлениям войны. Он не остановился там, где собирали свой материал авторы более ранних военных картин— на поверхности явлений. Он проник значительно глубже, занялся сущностью явлений, и потому «Великий перелом» — наименее «батальная» изо всех картин о войне — по праву должна быть признана наиболее «военной» картиной. Вот почему и теперь, когда уже более полугода отделяет нас от конца войны, и значительно позже, когда военные годы отодвинутся еще дальше, зритель будет с неослабевающим волнением смотреть эту картину. Она долго еще будет помогать ему осмысливать и запечатлевать в сердце события военных лет.

Но приведенная выше фраза Муравьева — ключ не только к характеру действия, развертывающегося перед нами на экране, она открывает нам дверь и в творческую лабораторию сценариста, помогает нам понять один из основных принципов, которыми автор руководствовался в своей работе. Сценарий умен не только тем, что действующие лица ведут полные глубокого смысла разговоры и принимают решения, совершают поступки,— словом, рефлектируют так, как могут делать это лишь люди, наделенные незаурядным интеллектом, — сценарий демонстрирует также высокую интеллектуальность творчества автора. Вера в могущественную силу интеллектуальности, полнейшее отсутствие столь распространенной боязни, что интеллектуальность творчества приводит к сухому рационализму, — вот что, вероятно, сильнее всего окрашивает вообще всю творческую работу Чирскова-сценариста, как, впрочем, и Эрмлера-режиссера, и что с великолепной экспрессией демонстрируется ими в «Великом переломе» в назидание многим кинематографистам.

Более четверти века существует советская кинематография, но до сего дня кинематографисты не научились по-настоящему ценить и уважать труд сценариста, понимать огромную важность его. За примером ходить недалеко: прочтите стенограмму обсуждения «Великого перелома» в московском Доме кино — «картина Эрмлера», «автор картины Эрмлер», «автору картины Эрмлеру», «автором картины Эрмлером» и т.д. Это почти на каждой строчке, имя же Чирскова упоминается три-четыре раза за вечер, хотя всем было ясно, что прочный фундамент успеха картины заложен именно сценаристом. Такова сила инерции.

Быть может, мы, наконец, поймем, что, по крайней мере при нынешнем положении вещей, когда кинематография наша располагает немалым количеством талантливых режиссеров и почти вовсе не имеет равных им по качеству сценаристов, нет дела более важного, чем создание высококвалифицированных кадров профессиональных кинодраматургов.

Фридрих Эрмлер получил в свои руки первоклассный сценарий. Это так! Но, вероятно, только он один из числа многих режиссеров советской кинематографии мог распорядиться работой Чирскова таким образом, что в результате получилась столь же первоклассная картина. Здесь требовались именно те качества постановщика, которые особенно присущи Эрмлеру, которые с наибольшей силой проявляются в творчестве именно этого художника.

Как никому другому, близки и понятны Эрмлеру персонажи, созданные Чирсковым, — люди благородной души, высокого интеллекта, неизменно преданные партии, кровно связанные с нею, страстно исполняющие дело, которое она им доверила. Так же как Чирсков, Эрмлер всегда стремится к наиболее глубокому проникновению во внутренний мир своих героев. Так же как Чирсков, Эрмлер любит показывать своих героев без котурн, в простых, но полных внутреннего смысла ситуациях, он такой же аскетический художник в смысле выбора средств, как и Чирсков. Он не любит вычурных мизансцен, усложненного монтажа. Причина его аскетизма та же, что и у Чирскова: убежденность в том, что главное в искусстве — человек с его мыслями и чувствами, и что наилучшим способом приближения зрителя к этому человеку является простой, откровенный, ничем не приукрашенный рассказ.

Но если Эрмлер получил в свои руки первоклассный сценарий, если особые свойства этого сценария так счастливо совпали с особыми свойствами его собственной творческой работы, то это еще вовсе не значило, что перед ним стояла легкая задача. Наоборот, задача была в высшей степени трудной. Предстояло создать фильм, успех или неуспех которого зависел целиком — или почти целиком — от качества игры актеров и, в первую очередь, конечно, от мастерства исполнителей четырех основных ролей — Муравьева, Виноградова, Кривенко и Пантелеева. Требовалось исключительно высокое мастерство, потому что вряд ли когда-нибудь, по крайней мере в советской кинематографии, сценарий ставил перед актерами столь трудные задания.

Вспомним, например, одну из самых волнующих сцен картины: десятиминутное ожидание немецкой артподготовки. Драматургически она сделана превосходно, превосходно она сделана и режиссером в картине, но что тут может играть посредственный исполнитель роли Муравьева? Авторы запретили Муравьеву ходить, двигаться, говорить, они обрекли его на полнейшую внешнюю неподвижность, одновременно они предложили актеру, играющему Муравьева, сквозь каменную неподвижность внешности показать зрителю кипящий внутри командующего котел противоречивых мыслей и чувств. «Эти десять минут, — признается Муравьев, когда началась, наконец, немецкая артподготовка, — стоили жизни».

Муравьев, Виноградов по замыслу авторов картины должны быть раскрыты, как очень содержательные, яркие, многокрасочные характеры, между тем материал ролей, если так можно выразиться, «монохроматичен»,—он целиком исчерпывается скупым показом этих людей, как военачальников только, обрезаны все нити, связывающие их с семьей, внеслужебным бытом, внепрофессиональными интересами и т.п. Даже история гибели жены Муравьева дана как штрих, характеризующий его в плане основной и единственной (в картине) деятельности — деятельности командующего фронтом. Лишь в характеристике Пантелеева одна-две фразы о варенье, сваренном женой, приоткрывают нам краешек завесы — вот какой он, генерал-лейтенант инженерных войск Пантелеев, в быту, в семье. И потому задача великолепно играющего эту роль Зражевского становится чуть-чуть легче, чем у его партнеров.

Пусть же некоторые товарищи, выражавшие свою неудовлетворенность игрой М. Державина (Муравьев) и П. Андриевского (Виноградов), задумаются над оценкой актерской работы.

Эрмлер превосходно подобрал почти всех исполнителей главных, да и второстепенных ролей в смысле их внешнего правдоподобия. И уже одно это является большой его заслугой. Но еще большей заслугой режиссера должно признать ту тщательную, кропотливую и вдумчивую работу, которую он проделал совместно с актерами, Она видна не только в деталях игры, в мельчайших штрихах — с особенной силой проявляется она в общем стиле актерского исполнения. И если ту или иную деталь можно еще посчитать счастливой находкой актера или результатом его собственного мастерства, то уже общность стиля работы актеров должно отнести только на счет постановщика.

Многое можно было бы сказать об Эрмлере, о его принципах построения кадра и выборе плана, об его уменье направить объектив аппарата туда, где он нужнее всего в данную минуту, о владении им таким средством, как панорама. Все это существенно, и без всего этого режиссер не может быть мастером своего дела. И все же самое ценное в Эрмлере — подчеркнутая принципиальность творчества. Он

«ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ» Заслуженный артист РСФСР М. Державин в роли генерал-полковника Муравьева и артист В. Марев в роли лейтенанта Федорова. Ленфильм

настойчиво движется по той дороге искусства, которая ведет к крупной цели, его не соблазнют легкие возможности, и потому этот художник в конце концов преодолевает все препятствия, встречающиеся на пути. Так именно обстояло дело и в прошлых работах, таким предстал перед нами Эрмлер как постановщик «Великого перелома»...

В девятой книжке журнала «Знамя» за 1945 год была помещена статья американского критика Стенли Эдгар Хаймен под названием «Новая «Война и мир». Рассуждая на тему о том, возможно ли появление такого романа о недавно закончившейся войне, каким в отношении войны 1812 года был роман Толстого, разбирая с этой точки зрения всю современную литературу о войне, как советскую, так и иностранную, автор пишет: «Итак, мы сформулировали некоторые условия, которым должно отвечать произведение, претендующее на роль «Войны и мира» нашего времени. Это будет исторический роман, написанный лет через десять или больше после окончания войны. Автором его явится человек, располагающий своим временем, который побывал на военной службе или в иной форме приобрел некоторый военный опыт. Вероятно, он будет марксист; скорее всего, хотя и необязательно, русский и бесспорно, человек гениальный». Четырьмя страницами ранее утверждается: «Можно считать доказанным, что единственной формой, способной охватить весь круг проблем, связанных современной войной, является роман. Поэма, пьеса или кинофильм слишком фрагментарны и могут лишь в короткой вспышке осветить сущность событий».

Для чего понадобились эти цитаты? Уж не собираемся ли мы объявить «Великий перелом» кинематографическим эквивалентом современной «Войны и мира» и проверить на нем прорицательский талант американского критика? Нет, конечно! Но мы считаем картину Чирскова — Эрмлера самым значительным произведением искусства на тему об Отечественной войне, то есть рассматриваем ее, как наибольшее (пока что) приближение к эталону — к произведению о современной войне, претендующему на роль «Войны и мира» нашего времени. Оговорившись таким образом, мы получаем возможность все же проверить кое-что из утверждений американского критика.

Прежде всего мы отмечаем следующее: ни один из вышедших до сих пор советских романов и повестей о войне не осветил ее так ярко, не отразил с такой полнотой, с таким глубоким проникновением в сущность событий, как кинофильм «Великий перелом». Как видно, Хаймен недооценил творческих возможностей кинематографии, по крайней мере советской. Далее, сценарий написан Чирсковым еще во время войны, примерно за год до ее окончания, и тем не менее автору вполне удалось избежать поверхностного показа военных событий, ему удалось подняться до значительных обобщений. Хаймен полагает иначе: ему кажется, что появления произведений, существенно обобщающих опыт войны, можно ждать лишь через десять, а то и более, лет. Хаймен переоценивает значение для творчества «временной перспективы» и недооценивает роль мировоззрения. Однако в остальном и весьма важном американский критик, повидимому, окажется прав: вероятнее всего, что новую «Войну и мир» напишет «русский марксист», то есть советский художник. Кто же, как не он — представитель народа, который вынес на себе основную тяжесть войны, представитель самого передового мировоззрения — ленинизма сталинской эпохи, — имеет больше всего шансов создать великую эпопею Великой Отечественной войны! Опыт работы Чирскова и Эрмлера в этом нас убеждает.

ИСТОРИЯ ПОБЕДЫ

Н. КОВАРСКИЙ

I

Есть художники, которых настойчиво влекут к себе белые места на карте. Им тесно в установленных традицией границах своего искусства. Это вовсе не скитальцы, не бродяги, для которых все любопытно, и именно поэтому они ко всему равнодушны. Каждый раз возвращаются они из дальних странствий к родному для них искусству, открыв для него новые земли и новые возможности. Ведь, в сущности, любое искусство находит себя, утверждает свои принципы, только переступая через мнимые и как будто раз навсегда установленные границы.

Если бы нужно было назвать несколько имен режиссеров, чье творчество может служить наглядным тому примером, я назвал бы среди других имя Фридриха Эрмлера. О вкусах не спорят, — у каждого зрителя, внимательно относящегося к нашему кино, есть свои любимые мастера. Для меня, как для внимательного зрителя, имя Эрмлера — одно из самых дорогих. И только потому, что о вкусах не спорят, я согласился бы с тем, что в нашем кино есть и более одаренные художники, чем он, и более уверенно владеющие профессией и мастерством постановщика. Возможно, мы согласились бы и с тем, что есть режиссеры, в чьем творчестве ярче выражена стихия поэзии, окрашивающая и освещающая даже самые незначительные подробности фильма. Но если говорить о пытливости советского художника, о самостоятельности его авторского мышления, наконец, о пафосе открытия и завоеваниях новых земель для искусства, то, может быть, прежде всего нужно назвать имя Эрмлера.

Спросите человека, сохраняющего устойчивое и традиционное представление о кинематографии, как об искусстве внешней динамики, напряженного движения и в сюжете, и в построении эпизода (я позволю себе на протяжении статьи иногда предоставлять слово этому вымышленному поклоннику традиций), можно ли представить себе фильм, в котором внешнее движение сведено до минимума, действие сосредоточено преимущественно в диалогах, посвященных обсуждению стратегических проблем и развивается в кабинетах штабов, где люди длительно беседуют на те же стратегические темы,—он, вероятно, скажет, что такого фильма нет и быть не может. Появление этого фильма означало бы полную ликвидацию основных принципов кинематографа, своеобразное самоотрицание искусства, упразднение «специфики» и еще бог знает какие ужасы. Вымышленный мною противник видел и спектакль по пьесе Корнейчука «Фронт», и одноименный фильм, поставленный Васильевыми. Но ведь у Корнейчука сами по себе проблемы стратегии намечены очень условно и приблизительно, не они составляют центральную тему пьесы и фильма. Они возникают только изредка, в ходе развития сложных отношений между Горловым и льстящими ему бездарностями, с одной стороны, и Мироном, Гайдаром, Огневым — с другой. Как ни просто кажется на первый взгляд построение пьесы, оно основано на сложной и детально развитой интриге, в ходе которой возникают все новые и новые мотивы, осложняющие борьбу между сторонниками и противниками Горлова.

Ничего похожего нет в фильме Эрмлера—Чиркова «Великий перелом». Никакой интриги в традиционном смысле этого слова здесь нет. Никакими побочными мотивами действие не осложнено. Никакие личные мотивы в историю разногласий между тремя главными действующими лицами фильма—Муравьевым, Виноградовым и Кривенко не вплетаются. Они высказывают три разные точки зрения по вопросу о том, как нужно защищать город, который обороняют подчиненные им войска. Каждому из них и драматург, и режиссер предоставили все возможности для того, чтобы подробно развить и аргументировать свою точку зрения. На первый взгляд может даже показаться, что противопоставлены здесь не характеры, не люди, а только точки зрения.

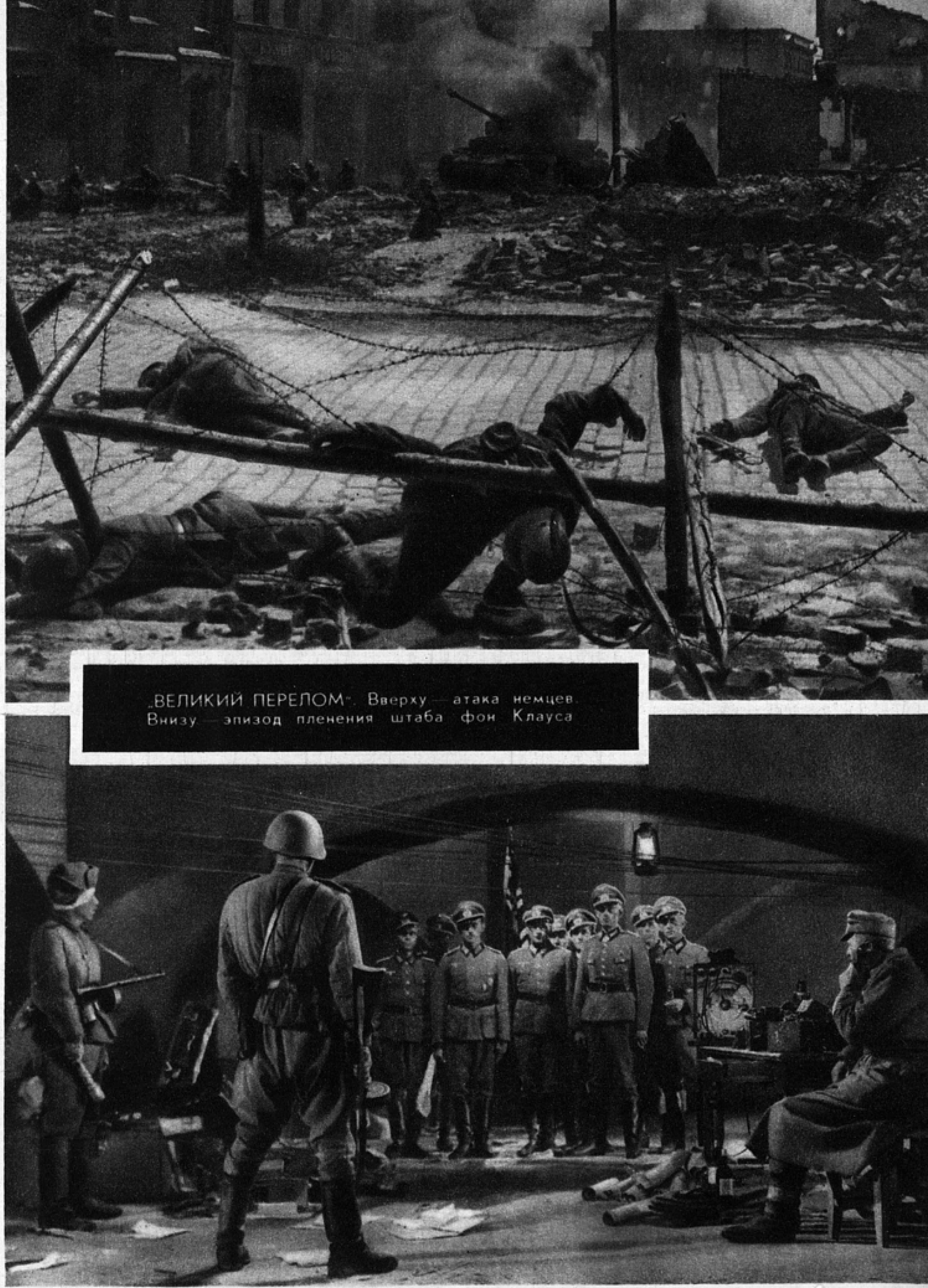
Война — движение огромных армейских масс, постепенное разрушение городов, бои на земле и в воздухе — показана в фильме необыкновенно скупо. Непосредственные столкновения с Красной Армией, с противником происходят где-то за кадром, в фильме о них говорится только сухим языком сообщений и сводок с переднего края, поступающих в штаб командования. Таким образом и Чирсков и Эрмлер отклонили и эту возможность развития действия. Перед зрителем люди, склонившиеся над картами, над планами, над сводками. Только карты, планы и сводки, совещания командующих соединениями, беседы о намерениях противника и о способах отстоять город.

Это кинематограф? Не может быть! Каким образом стратегическая проблема могла стать предметом искусства? Но, может быть, это и в самом деле не художественный фильм, а научно-популярный фильм, нечто вроде наглядного пособия для изучения одной из самых выдающихся в истории войн стратегических операций. Такое пособие может быть сделано более или менее искусно, но никакого отношения к искусству оно, разумеется, не имеет.

II

Вопрос этот имеет характер вполне риторический и в ответе не нуждается. Можно по-разному оценивать новый фильм Эрмлера, но то, что это явление подлинного и большого искусства, вероятно, никто не будет оспаривать. И прежде всего потому, что центром этого фильма являются характер и судьба человека.

О каком же характере идет речь? — спросит мой воображаемый противник, если вы сами указали, что личные мотивы почти вовсе исключены из



„ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ". Вверху — атака немцев. Внизу — эпизод пленения штаба фон Клауса

характеристики и поведения персонажей.

Но, может быть, нам нужно условиться относительно понимания самого слова «характер». И, может быть, та неписанная поэтика кинематографии, которая лежит в основе многих споров и многих оценок, предлагает неверное толкование этого термина?

Мы очень часто настойчиво и заботливо трудимся над тем, чтобы герой произвел на зрителя впечатление живого человека. Можно составить целый каталог приемов, с помощью которых оживляется герой, привести точный рецепт изготовления «живой воды», которую впрыскивают герою, чтобы зритель поверил в его реальность.

Герои фильма Эрмлера почти поражают отсутствием каких бы то ни было признаков характерности. Ни у Муравьева, ни у Кривенко, ни у Виноградова нет любимых слов, жестов, они лишены внешних приемов и в речи, и вообще в поведении своем. Даже то знаменитое правило, которое требует, чтобы каждый из персонажей разговаривал своим собственным языком, не соблюдается ни драматургом, ни режиссером. Язык, которым говорят герои, лексика и синтаксис их речи как бы нарочно очищены от всего случайного, внешне характерного.

Это вовсе не значит, что они разговаривают каким-то абстрактно стилизованным языком, освобожденным от всяких признаков среды, в которой он бытует. Благородная сухость и точность, характерные для языка Муравьева, Кривенко, Виноградова,— признак профессиональный, свойственный языку высококвалифицированной военной интеллигенции. Но речь их действительно свободна в максимальной степени от бытовых характерностей. Эта речь ни в какой мере не жаргон. Ее профессиональная окраска сказывается не в особой лексике, не в особых построениях фразы (в этом смысле она находится в полном соответствии с нормами современного русского литературного языка), а в стилистике речи, близкой к языку ученого, в строгих отношениях мысли и слова. Таким образом никаких средств для «оживления» героя этот язык предоставить в распоряжение автора не может.

У героев фильма отняты почти все мотивы их частного существования. Муравьев в первой же части фильма встречает на одной из фронтовых дорог жену — военного врача, успевает обменяться с ней несколькими словами и расстается с нею, чтобы через несколько эпизодов узнать об ее смерти. Все остальные подробности частной жизни героев даже не упоминаются. Нам неизвестны и их биографии. В самых общих чертах мы знаем только, что Муравьев — друг Кривенко и ученик Виноградова. Вот и все. Никаких очень часто встречающихся в театральной и в кинематографической драматургии воспоминаний о довоенном прошлом и мечтаний о послевоенном будущем в фильме нет. Казалось бы, автор сам отстранил от себя решительно все возможности создать сколько-нибудь яркие и запоминающиеся характеры.

Не стоит спорить из-за терминов. Можно даже согласиться с тем, что герои фильма — так, как они показаны автором и режиссером, не представляют собой того, что мы называем характерами. Согласимся на другом слове. И Муравьев, и Кривенко, и Пантелеев, и Виноградов — личности. Зритель может не запомнить ни их внешности, ни их манеры говорить и двигаться, но их манеру думать, развивать свою мысль, аргументировать, защищать ее — зритель запомнит надолго. Я говорю здесь не о манере в смысле внешнем (как говорят, например, об ораторской манере «подавать» тот или иной тезис, акцентировать ту или иную тему), но о принципах героя, о самых мыслях, о горизонте и кругозоре героя, о мере понимания им событий и умении схватить в них главное, сделать вывод. Короче говоря, речь идет об индивидуальной логике героя. Эта манера, эта логика характеризует не только интеллект героя. У нее есть и свои эмоциональные признаки. Мысль каждого из персонажей не только развивается, она переживается им. И у каждого есть мысли и темы, которые ему особенно дороги; высказав их, он загорается, ибо как раз они кажутся ему решающими в контексте данного спора.

Но неужели это все доступно кинематографии? Неужели все это доступно театральной драме? Ведь только в романе или повести может автор позволить себе отступление от действия, от сюжета и подробно рассказать о том, что думал герой в таких-то вышеописанных обстоятельствах.

Разумеется, и в драме герой — человек, обладающий определенными взглядами и убеждениями, он может размышлять над большими и серьезными вопросами, но ведь ни один драматург не решится манеру героя мыслить, подходить к проблеме, расчленять ее, индивидуальную логику героя сделать главным, если не единственным признаком в характеристике его личности.

Воля ваша, — скажет воображаемый мой противник, — но я что-то все меньше и меньше начинаю понимать, в чем же заключается секрет фильма Эрмлера. Если в фильме речь идет только о различии взглядов, а не реальных житейских позиций, поступков, поведения; если это различие не воплощается в драматический конфликт, в борьбу между персонажами; если одним из главных способов характеристики героя является характеристика его интеллектуального мира, его манеры думать и аргументировать свои мысли, то каким же образом возникает подлинный и волнующий драматизм фильма? А то, что весь фильм отмечен подлинным, напряженным драматизмом — с этим согласятся, наверно, все, видевшие фильм. Последние недоуменные вопросы моего противника действительно заслуживают внимания. Попробуем разобраться и ответить на них.

III

Виноградов — сухой аналитик, Кривенко — азартный и темпераментный человек. Им обоим противостоит Муравьев, как человек подлинной и вдохновенной творческой мысли. Не даром же по сценарию его первое появление отмечено такой ремаркой: «Лицо его охвачено светом крайнего душевного подъема и напряжения. На секунду как бы открыт весь характер в его высоком полете». Ему поручено осуществление сталинского плана, одной из главных особенностей которого является гениальное предвидение дальнейшего хода событий. Об этом говорит Муравьев: «Правильно оценить и использовать сложившуюся обстановку, вывести из нее выполнимую задачу... это каждый талантливый военачальник умеет. Но только подлинный полководец ставит задачу и сам создает нужную ему обстановку. И такой полководец у нас один».

Действительность, ход операций, обстановка на фронте все время проверяют творческую мысль Муравьева, его способность воплотить в жизнь намеченный Верховным Главнокомандованием план.

Муравьев не согласен ни с Виноградовым, ни с Кривенко. Он должен преодолеть мнимую убедительность анализа Виноградова и столь же мнимый «наступательный» порыв Кривенко. Но это — друзья. Они подчинятся ему в ту минуту, когда он скажет, что город не должен быть сдан, и одновременно категорически заявит, что ни одной дивизии из стратегических резервов он для этой цели не даст. Эти противоречия нигде не переходят в стадию конфликта.

Р е ш е н и е всегда, в любой драматургической системе представляет собой в высшей степени напряженный драматический момент. Тем более, решение стратега, который ставит на карту судьбу всей операции. Эти р е ш е н и я и составляют ряд драматических кульминаций, высшие точки напряжения. К ним относится и требование Муравьева «... на каждом шагу вырывать у них час, день, неделю... Время — вот сейчас основное звено», резко противопоставленное стремлению отвести армию. К ним относится и решение истратить весь накопленный боезапас перед немецкой атакой с тем, чтобы ураганным огнем парализовать силу последней немецкой попытки захватить город. «Десять

«ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ»
Артисты А. Степанов и П. Волков в ролях бойцов

минут опоздания» — одна из самых потрясающих сцен по своей напряженности чуть ли не во всей нашей сценарной литературе. Проницательность и расчет стратега, его творческая мысль, его решение подвергаются прямой и непосредственной проверке.

Но той же проверке, какой подвергался замысел Муравьева, подвергались и план и предвидение Верховного Главнокомандующего. И действительность подтвердила это предвидение: план победы стал реальной победой, сыгравшей роль великого перелома в истории Великой Отечественной войны. Вот та большая тема фильма, которая бесконечно богата драматическими возможностями, блестяще использованными сценаристом и режиссером. Победа советского народа была одновременно и победой нашей творческой военной мысли. История этой победы и рассказана в фильме Чиркова—Эрмлера.

IV

Но в чем же силы творческой мысли Муравьева? Что делает его руководителем, выдающимся среди подчиненных ему военачальников? Умный и осторожный генерал Виноградов все подсчитал, все взвесил, и положение кажется ему в достаточной степени безнадежным. «Но сражения, — возражает ему Муравьев, — не решаются одним анализом». Есть силы, которые анализом Виноградова не учтены. А для Муравьева как раз эти силы и являются главными. Они представлены в фильме лейтенантом Федоровым и подчиненным ему бывалым солдатом Степаном. И не случайно дважды на протяжении фильма лейтенант и красноармеец дают исчерпывающую формулу тех политических и стратегических задач, которые сразу же подхватываются Муравьевым. Слова Степана: «Прогуливать, прогуливать подлецов без передышки» — становятся одним из принципов тактики армий, обороняющих город. По замыслу Муравьева, они должны отстаивать до последней возможности каждый рубеж, контратаковать беспрерывно, измотать вражеские силы, чтобы выиграть у немцев основное звено — время. Второй раз в штабе лейтенант Федоров, герой обороны дома № 48, как клятву, произносит фразу: «На том берегу для нас земли нет». Эта короткая фраза становится девизом войск, защищающих город.

Генерал Муравьев — отнюдь не узкий военный профессионал. Ученик Сталина, он и в решении чисто военных, стратегических задач является деятелем ленинского типа. Отсюда — его необыкновенное уменье понимать народ, прислушиваться к голосу народа. Отсюда — его вера. Нет, больше, чем вера, — уверенность в народе. Ни Виноградова, ни Кривенко нельзя упрекнуть в том, что они не верят в силы народа. Оба они — мужественные и честные люди, преданные Родине и партии, талантливые военные профессионалы. Но они не обладают ни той широтой творческой мысли, ни той мерой понимания народа, уменья чувствовать, как бьется большое сердце народа, какими обладает Муравьев. Когда Кривенко, характеризуя обстановку города, говорит, что «этого нельзя долго выдержать», Муравьев гневно возражает: «Замолчи! Этого нельзя выдержать по приказу, а люди выдерживают, потому что они решились стоять до конца. Народ приказывает нам стоять».

На силах и возможностях, которые не могут быть учтены сухим анализом, строит свой расчет и генерал Пантелеев. Это — образ, наиболее близкий к образам лейтенанта и красноармейца Степана. Именно он, на возражение Виноградова, что Париж, превращенный в противотанковую позицию, был бы уже не Парижем, но грудой развалин, быстро соглашается: «Именно, именно—не Париж. Нужно быть русским, чтобы пойти на такую жертву».

Все эти персонажи, как я уже сказал, раскрываются, главным образом, не в непосредственной обстановке боев, не во внешнем движении, но в процессе мышления, осознания сложившейся обстановки, анализа ее. Даже Степан запомнится зрителям не в боевом эпизоде, а в разговоре с командующим, когда он и высказывает несколько в высшей степени дельных соображений о природе немец-

кого солдата и немецкой армии в целом. Иначе говоря, они раскрываются в совокупности своих точек зрения по отдельным вопросам, имеющим огромное значение для судьбы операции, в процессе возникновения и развития этих точек зрения. Преимущественно в обрисовке интеллектуального облика героя и находят Чирсков и Эрмлер путь для создания образов своего фильма.

И Чирсков, и Эрмлер раскрывают различие между точками зрения своих героев, между логикой их, между тем, как представляют они себе решение стоящей перед ними задачи обороны города и разгрома немцев, как р а з л и ч и е х а р а к т е р о в самих героев.

Когда Кривенко, блестяще справившийся с порученной ему задачей — задержать немцев на подступах к городу, на совещании в штабе все же настаивает на том, чтобы ему дали резервы для дальнейшей обороны, Муравьев снимает его. Потрясенный, Кривенко спрашивает: «Вы снимаете меня, как командира, не справившегося с задачей?» Муравьев отвечает: «Нет, как человека, который может не справиться».

Муравьев снимает Кривенко не за его профессионально-военные качества. Нет, это опытный и умелый военачальник, только что блестяще справившийся с порученной ему задачей. За неуверенность, за точку зрения, за характер, «как человека, который может не справиться», снимает Муравьев Кривенко.

Мы снова вернулись к этому слову — характер. Только теперь мы вправе применить его к образам героев фильма с гораздо большим основанием, нежели раньше. На протяжении фильма мы узнали самое главное и основное и про Муравьева, и про Кривенко, и про Виноградова.

Но знание этих характеров пришло к нам потому, что нам показано было их мышление, их способ спорить и аргументировать, их горизонт, весь склад их ума.

Значение фильма «Великий перелом» заключается, между прочим, и в том, что он свидетельствует о принципиальности и последовательности работы советского художника. Для Эрмлера и Чирскова отнюдь не случаен ни этот фильм, ни этот сценарий. Если внимательно присмотреться к творческому пути Эрмлера, то мы обнаружим, что его всегда привлекала к себе в образе героя познающая, борющаяся, анализирующая, взвешивающая, проницательная мысль. Его всегда интересовал интеллектуальный и моральный мир героя.

Эрмлер с завистью говорил о писателе, который имеет возможность прямой авторской речью охарактеризовать процесс мышления героя. Но оказалось, то это возможно и в кинематографии. В лучшем фильме Эрмлера и в одном из выдающихся фильмов советского кино «Великий гражданин» он с поразительной проникновенностью раскрыл внутренний мир большевика Шахова. В этом образе политические и моральные принципы не отделимы от характера героя; они как бы воплотились в характер, они определяют не только его существо, но и мельчайшие душевные движения, его эмоциональный строй, всю логику его поведения. С той же принципиальной последовательностью продолжал Эрмлер работу в этом направлении и в фильме «Великий перелом».

Эрмлер, вопреки многим режиссерам, не может жаловаться на нашу драматургию. Он работал со сценаристами, которые умели понимать его и стремления которых совпадали с его стремлениями. Так было в работе его с Блейманом и Большинцовым над фильмом «Великий гражданин», так произошло и в работе над сценарием «Великий перелом», написанным Б. Чирсковым. Для Чирскова характерен тот же высокий пафос могущества человеческой мысли, интеллектуального пути героя, что и для Эрмлера. Я напомню только, что в сценарии «Чкалов», окончательный текст которого принадлежит Чирскову, одной из центральных тем была тема отношения Чкалова к жизни, своеобразная история осознания им ценности жизни. Весь сценарий — это история глубокого перелома в сознании, в мышлении, в интеллекте героя, вызванного беседой со Сталиным.

И, в сущности, от этого сценария к сценарию фильма «Великий перелом» вел прямой путь серьезного и принципиального художника.

V

Эрмлер снимал фильм с актерами, с которыми ему приходилось работать впервые.

Его усилия были направлены прежде всего на то, чтобы добиться предельной естественности поведения актеров перед аппаратом. Казалось бы, это задача элементарная и нет нужды о ней специально говорить. Однако в работе с актером в процессе съемок фильма «Великий перелом» она была одной из центральных. Ибо эта естественность тем труднее дается актеру, чем сложнее, особенно в плане интеллектуальном, образ, который он должен создать. Персонаж злится, любит, тоскует, упрямится, волнуется. Все эти задачи, в сущности, не составляют особых трудностей. Но персонаж думает, развивает свои мысли, отстаивает их, рассказывает о своих убеждениях. Вероятно, это одна из наиболее трудных проблем, которые могут встать перед исполнителем. Еще недавно были мы свидетелями того, как исполняет Болдуман роль Горбунова в пьесе А. Крона «Офицер флота». Как раз все интеллектуальные черты героя были здесь почти вовсе сняты, а между тем в них-то и заключена одна из главных особенностей образа. Образ «зажил» на сцене благодаря тому, что актер пытался максимально его «очеловечить», внося в него признаки, отнюдь не предусмотренные автором.

Обычно даже самые опытные актеры в таких случаях неожиданно начинают «произносить» свою роль, как чей-то чужой текст, выученный наизусть. Они ничего не переживают, они только воспроизводят. При этом текст обязательно произносится наиболее выразительно, с соблюдением четких логических ударений в фразе. Впечатление такое, словно это не исполнение, а актерский комментарий к образу, выразительное чтение, а не игра.

Та естественность, которой удалось добиться Эрмлеру и в исполнении отдельных ролей, и в общей работе всего актерского ансамбля, была поэтому чрезвычайно трудной и сложной задачей. Но именно ей обязаны отдельные роли своей убедительностью. Герои действительно думают на экране, а не произносят чужие мысли. Это почти в равной степени относится и к исполнению М. Державиным роли Муравьева, и к П. Андриевскому в роли Виноградова, и к А. Абрикосову в роли Кривенко. Вот почему, когда Муравьев, принимая решение израсходовать весь свой запас снарядов для артиллерийского удара по приготовившемуся к последней атаке противнику, опускает голову на руки, в последний раз мысленно взвешивая все за и против этого рискованного шага, а в фонограмме звучат отдельные фразы, отдельные мысли его, хотя губы его крепко сжаты, — таким естественным кажется этот кадр. В сущности, он построен на обнаженном, открыто условном приеме, а зрителя это ни в малой степени не смущает, — он просто не замечает того, что это прием.

Но как раз то, что составляет сильную сторону и ансамбля в целом, и отдельных исполнителей, моментами превращается в их слабость. Я сказал бы, что игра некоторых актеров нивелирована, приглушена, смягчена во имя естественности даже в тех эпизодах, где актер не только имеет возможность, но просто должен дать простор своему чувству, состоянию, в котором он находится. Это относится прежде всего к М. Державину. Он необыкновенно убедителен в минуты спокойного раздумья или в минуты, когда ему по ходу действия необходимо быть настойчивым и жестоким. Но ему далеко не полностью удаются минуты подъема, того вдохновения, которое сопутствует решению стратега, которое представляет высшую точку драматического напряжения в развитии мысли полководца.

П. Андриевский ведет роль Виноградова, как принято говорить в рецензиях, корректно. Он несколько излишне доверился внешнему облику

этого человека и поэтому все время подчеркивает сухость, неэмоциональность, неимпульсивность Виноградова. В этом внешнем плане он вполне убедителен. Однако ведь этими признаками характер его не исчерпывается. И есть в его роли эпизоды, которые свидетельствуют о большой душевной боли, смятенности, глубине переживаний. Как на пример можно указать на сцену беседы после заседания штаба, когда Муравьев снимает Кривенко. Виноградов и здесь, как обычно, сух, спокоен, сдержан и ничего больше. Но ведь это именно та минута, когда ему решительно «не по себе», чем и объясняется его желание «начистоту» выяснить отношения с Муравьевым. Это — поступок, который в иной обстановке был бы ему в высшей степени несвойственен.

Несколько приглушенно играет Кривенко — Абрикосов. Режиссер как будто нарочно сдерживал темперамент этого актера, а между тем ряд сцен дает актеру возможность играть значительно более резко и подчеркнуто.

Превосходно играет А. Зражевский генерала Пантелеева, В. Марев — лейтенанта Федорова и П. Волков — красноармейца Степана. Эти актеры нашли такие внешние черты, такие характерные признаки своих персонажей, которые раскрывают всю внутреннюю глубину характеров.

Правда, не все эти роли сценарно равноценны. Ведь, в сущности, и роль Степана, и роль генерала Пантелеева требуют для своего воплощения опытных характерных актеров. Если при этом исполнители наделены тем бесспорным сценическим обаянием, которое в высшей степени присуще и Зражевскому и Волкову, то роли априори можно считать удавшимися. В несколько ином положении был Марев—Федоров. Ему предоставлено несколько коротких и резких сцен, возникающих на самых высоких точках драматического напряжения. Он каждый раз открывается нам только в том «полете характера», в котором в литературном и режиссерском сценарии говорится применительно к Муравьеву. И он действительно предстает перед зрителем охваченным тем вдохновением боя, тем сознанием своего священного долга, которое делает его образ бесконечно дорогим и запоминающимся. Это относится и к сцене разговора с Муравьевым в штабе и к сцене, когда он врывается в штаб фон Клауса.

Нужно отметить превосходную игру М. Бернеса в роли Минутки, шофера командующего. Это — эпизодическая роль, которая в исполнении Бернеса (ему уделено всего два-три эпизода) поражает точностью деталей, выразительностью каждого движения и слова.

Как мы видели, игра актеров не во всем представляется безукоризненной. Но, как ни странно, мы не можем на этом основании адресовать фильму сколько-нибудь существенные упреки. Ибо решают здесь та естественность и убедительность, которые заставляют зрителя верить в то, что перед ним действительный процесс творческой мысли, а не актеры, повторяющие чужой текст.

Естественность и убедительность героя — результат не только соответствующей игры актера, но и результат мизансцены и способов съемки. Уже в «Великом гражданине» Эрмлер виртуозно разработал такие принципы постановки, съемки и монтажа, которые давали зрителю возможность быть как бы соучастником, незримым свидетелем того, что происходит в павильоне или на натуре. Я думал, что эта система аналогична известному принципу «четвертой стены» в МХАТе. Она очень сложна и включает в себя и особые приемы движения аппарата, и монтаж, при котором вся сцена снимается почти без склеек, «единым дыханием», а крупные планы возникают в результате наезда аппарата на объект съемки. Я бы сказал, что Эрмлер отказался от аналогии кадра и слова. Монтажная фраза при этом перестала быть явно и ощутимо склеенной, составленной из нескольких кадров-слов. Эрмлеру важнее всего непрерывность повествования, незаметность перехода от кадра к кадру*, возможность пристально и безотрывно наблюдать за героем.

Может быть, поэтому Эрмлер не очень любил массовые и натурные сцены и всегда предпочитал павильон. Однако в фильме «Великий перелом» натурные сцены, пейзажи войны — на высоком уровне сцен, происходящих в павильоне. Достаточно вспомнить хотя бы первый пейзаж войны с горящим зданием на заднем плане, группой проходящих красноармейцев, зловещими тучами дыма и развороченной землей. Но и здесь в съемке натуры Эрмлер предпочитает ту особую форму, которую дает панорама. Одна из таких панорам — из окон разрушенного дома № 48, который обороняет лейтенант Федоров, — не только необыкновенно сильна по художественной своей выразительности, но и безукоризненна технически.

Работа оператора Кальцатого в этом фильме заслуживает специальной статьи. Я укажу только на одну ее особенность. Движение аппарата и для Эрмлера, и для Кальцатого — не просто технический прием, но важнейший способ добиться той непрерывности описания и повествования, о которой я уже говорил. Вот откуда в фильме — необыкновенная подвижность аппарата, панорамирование, наезды и прочее, которыми отмечена вся операторская работа.

Есть два способа операторского и монтажного развития темы. Один предполагает, что зритель все время будет чувствовать, что перед ним «снятый» аппаратом мир. Поэтому оператор и режиссер свободно переходят от куска, снятого с одной точки, к куску, снятому с другой, от одного плана к другому. Но есть и другой способ, который требует прежде всего спокойствия повествовательной интонации, ощущения того, что перед нами не снятый, но подлинный мир. Оператор (и режиссер) не навязывают зрителю своей точки зрения, той точки, с которой аппарату открывается все происходящее в кадре. Кальцатый удивительно владеет этой спокойной интонацией. Его съемочная манера не навязчива. И именно для этого он все время заставляет аппарат двигаться плавно и беспрерывно, как бы естественно подводя зрителя к объекту съемки и так же естественно удаляя от него. При этом у зрителя такое ощущение, что движется не аппарат, а он сам подходит к герою, приглядывается, рассматривает. Мне кажется, что этим принципам съемки суждено блестящее будущее.

У нас много спорят о том, какой фильм нынче нужен зрителю. Каждая из спорящих сторон приводит свои резоны. И кажется, у каждой из спорящих сторон есть своя правота. Одни говорят, что нам необходим комедийный фильм, потому что зритель устал и хочет отдохнуть и посмеяться. Есть в этом утверждении правда: нам действительно необходимы комедийные фильмы. Другие настойчиво доказывают, что нужно создать ряд фильмов по классическим произведениям русской и западной литературы. И эти люди по-своему правы: работа над экранизацией классики необходима и плодотворна.

Но прежде всего нам нужны фильмы, рассказывающие об историческом опыте народа, прошедшего огромный путь от Октябрьской революции к победе над фашизмом. Народ познает в искусстве самого себя. Он внимательно присматривается к образам героев фильма, романа, поэмы, спектакля, к образам созременников. В этих образах воплощены черты того нового человеческого типа, который воспитан социалистической революцией, который сформировался в годы строительства и укрепления советского государства. Этот новый тип человека, патриота, гуманиста, мыслителя выражен и в Чкалове, и в Шахове, и в Муравьеве. Все это люди одной семьи, родные братья. Они — главная тема и главные герои нашего искусства. Вот почему посвященный этому человеку фильм Чиркова и Эрмлера — одна из самых больших удач и побед советской кинематографии.

---

* Я позволю себе сослаться на мою книжку «Эрмлер» (Госкиноиздат, 1941), в которой подробно описана эта система.

НЕ СОГЛАСНЫ С ТОВАРИЩЕМ ДУРЫЛИНЫМ

В. СТЕПАНОВ

В первом номере журнала «Искусство кино» за октябрь 1945 года опубликована статья С. Дурылина «Фильм о правде искусства». В статье разбираются достоинства и недостатки недавно вышедшей на экран кинокартины «Без вины виноватые». Со многими положениями этой статьи, касающимся как некоторых общих вопросов кинематографии, так и оценки отдельных частей фильма, никак нельзя согласиться.

Картина «Без вины виноватые» с большим успехом демонстрируется в кинотеатрах страны; зрители дают о картине самые восторженные отзывы, справедливо относя ее к числу лучших произведений советского кинематографического искусства. В статье тов. Дурылина картина получает иную, мы считаем, ошибочную оценку, которая не отражает общественного мнения и вызывает законные возражения со стороны зрителей. Ошибочная оценка кинокартины, снижающая ее достоинства, может только внести путаницу и неправильно ориентировать творческих работников киноискусства.

Тов. Дурылин считает финал фильма неудовлетворительным, неудавшимся, он пишет: Финал не удался Петрову, и нужно сказать, он менее всего удался и основным его исполнителям...»

Известно, что финал является важнейшей частью в любой драме. Это тем более относится к такой пьесе, как «Без вины виноватые», где вся развязка драмы заключена в финале. В кинокартине сохранены почти все главные линии пьесы, почти без изменения сохранена и финальная сцена. Основные нити драмы сходятся в финале. Отсюда видно, какое значение приобретает оценка финала в характеристике и оценке всей картины. Неудавшийся, плохо поставленный и слабо разыгранный финал неизбежно испортил бы у зрителя впечатление, полученное от картины. Но на самом деле этого не происходит. Заключительная сцена в картине смотрится с таким же неослабным вниманием и интересом, как и предыдущие сцены. От картины остается хорошее, цельное впечатление, что может подтвердить каждый, кто смотрел картину без каких-либо предубеждений.

Ссылка на то, что конец в пьесе Островского разрешен по-другому, чем в картине Петрова, никого не может убедить в неудаче финальной сцены фильма. Давно, еще со времен Лессинга, известно, что одна и та же тема в разных искусствах может решаться по-разному, но с одинаковой степенью художественной выразительности и силы. Кино и театр, хотя и имеют много общего, все-таки разные виды искусства. И то, что недоступно театру, возможно в кино. Надо учитывать, что Островский писал свою пьесу для театра применительно к условиям театральной сцены прошлого века, когда о кинематографе и мысли не было. Зачем же требовать от режиссера кино, чтобы он слепо придерживался каждого слова переводимого им на экран литературно-драматического произведения. Дословный перевод невозможен с языка на язык, не говоря уже об искусстве, где дело гораздо сложней. Упреки режиссеру в отступлении от Островского тем более не основательны, что режиссер почти ничего не менял ни в тексте, ни в композиции финала пьесы,—он только хорошо учел особенности своего искусства и умело ими воспользовался.

Вопрос об отношении режиссера к автору при экранизации литературного произведения очень важен, потому что постановка фильмов по литературным произведениям занимала и будет занимать значительное место в кинемотографии. Это неоспоримо. И дело здесь не в том, отступил ли режиссер от текста произведения (пусть это будет классическое произведение) или не отступил, а в том, хорош ли получился фильм. У режиссера нет более важной задачи, кроме той, чтобы сделать фильм хорошим, интересным. Если фильм действительно хорош, то это оправдывает все отступления режиссера от текста экранизируемого им произведения. В данном случае отступления, которые сделал Петров в своем фильме от пьесы Островского, вполне оправданы.

Тов. Дурылин допускает ошибку и в оценке игры артистов, особенно А. К. Тарасовой, умаляя значение их игры. Нет никаких причин соглашаться с ним в этом. Игру всего коллектива артистов в картине нельзя расценить иначе, как превосходную. Игра Тарасовой, ведущей главную роль в фильме, очень тонка и отличается той исключительной точностью и простотой, которые бывают свойственны вершинам артистического искусства. Тарасова провела свою роль блестяще и одинаково убедительно через весь фильм, от начала и до конца. Ею создан в кинематографе новый оригинальный и яркий образ. Своим художественным обаянием кинокартина,—а это за ней признают все,—во многом обязана безупречной игре этой артистки. Противопоставление искусства Ермоловой искусству Тарасовой, как делает тов. Дурылин, и бестактно и неуместно. Слишком разные времена, разные условия и разные виды искусства, в которых каждая из этих артисток выступает в роли Кручининой.

Кроме финала тов. Дурылин находит в фильме промахи и ошибки режиссера и исполнителей еще в двух эпизодах, с его точки зрения противоречащих сценическому образу Кручининой: Кручинина в роли Медеи и рассказ Кручининой Дудукину о своем прошлом.

Верно ли поступил режиссер, что для роли Кручининой на провинциальной сцене выбрал «Медею». Не противоречит ли в самом деле характер Медеи характеру Кручининой? Кончено, если бы в картине перед зрителем был развернут весь сюжет «Медеи», возможно, что он бы противоречил облику Кручининой. Но на экране происходит всего лишь один эпизод из «Медеи». На экране нет материала для сопоставления характеров Кручининой и Медеи. Выбран

небольшой, наиболее драматичный монолог, который удачно по своему тексту увязывается с прилегающими к нему сценами в фильме. Такой прием вполне допустим в работе режиссера. В роли Волумнии из «Кориолана», которую рекомендует тов. Дурылин, нет столь подходящего монолога, да и сама эта пьеса по своему содержанию подходила бы для картины меньше, чем «Медея».

Теперь о диалоге Кручининой с Дудукиным. У Островского эта сцена происходит в комнате гостиницы. Режиссер перенес разговор Кручининой и Дудукина в ложу летнего театра. Тов. Дурылин усматривает здесь прямую ошибку и досадный промах режиссера. «Сообразно ли с положением Кручининой,— пишет он,— с ее внутренним обликом артистки и человека, чтобы она поехала с Дудукиным в варьете и там, за столиком с шапманским, под шум сомнительного веселья, открыла ему свою душу? Этот кадр прямо противоречит тому образу Кручининой, который создан в фильме усилиями постановщика и исполнительницы».

С утверждением тов. Дурылина можно было бы согласиться в том случае, если бы в кадре, о котором идет речь, действительно было бы допущено режиссером или артистами нечто принижающее пьесу Островского или картину, но там этого ничего нет. Весь эпизод и режиссером и артистами проведен на высоком художественном уровне. Что касается самой обстановки, так ведь человека характеризует не то, где он находится, а то, как он поступает. Но и в обстановке нет ничего такого, что снижало бы картину. Вспомним указанный кадр: Кручинина и Дудукин сидят в открытой ложе театра, веселая толпа, музыка, канатоходцы — все это в стороне, ничто их не затрагивает и не мешает им, они ко всему этому равнодушны, у них идет свой разговор, и только вдруг появившийся Муров прерывает их беседу. Здесь все очень правдоподобно. Обстановка своей резкостью не снижает образа Кручининой, а возвышает его, придает особое значение ее рассказу.

Режиссер правильно поступил, что перенес эту сцену из комнаты гостиницы в другую, более живую обстановку. Если точно следовать пьесе, то надо было всю картину ставить только в четырех декорациях. Комната Отрадиной, комната гостиницы, театральная уборная, сад Дудукина — вот и вся декоративная обстановка пьесы; для каждого действия — одна декорация. Не следует забывать, что пьеса рассчитана не для кино, а для театральной сцены. И то, что разговор Кручининой с Дудукиным происходит в комнате гостиницы, а не в каком-либо другом месте, объясняется тем, что ему иначе и происходить негде, потому что все второе действие пьесы, куда он включен, происходит в одной и той же комнате гостиницы. В кино можно было отступить от неизбежных для театра условностей. Так и поступил режиссер Петров. Проще было поставить спектакль на сцене и снять на пленку все четыре действия его подряд, но тогда не было бы оригинального художественного произведения.

Тов. Дурылин утверждает, что в самой творческой природе Островского есть нечто противящееся выходу в кино его произведений: «Пожалуй, более всего отделяет Островского от кино главная особенность его драматургии — роль и значение в ней языка». Такая старомодная точка зрения обнаруживает полное непонимание современной кинодраматургии. Правда, в немом кино очень трудно, быть может, даже невозможно переложить на экран произведение, построенное на основе живой звучащей речи. Современная кинематография располагает совершеннейшей техникой звукозаписи, улавливающей все оттенки человеческого голоса и позволяющей использовать художественное слово во всей его полноте и с такой же силой выразительности и звучания, как и на сцене. Разговор может итти только о том, хорошо или плохо в картине использована эта техника звукозаписи. Пренебрежение к речи, языку, к хорошему слову является не достоинством, а крупнейшим недостатком многих киносценариев. Хорошего языка как раз часто и недостает сейчас в нашей кинодраматургии. Согласиться с точкой зрения, что язык, речь, слово противопоказаны кино, значит, закрыть в кинематографию дорогу многим хорошим литературным произведениям, что, несомненно, повредило бы киноискусству.

Нельзя согласиться с этими утверждениями тов. Дурылина в оценке им кинокартины «Без вины виноватые».

«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ». Народная артистка СССР А. Тарасова в роли Кручининой, В. Дружников в роли Незнамова и народный артист РСФСР А. Грибов в роли Шмаги.

«СОН НА ЯВУ»

К пятидесятилетию кино в России

ВЕН. ВИШНЕВСКИЙ

Январь 1896 года... Пятьдесят лет назад вся Россия узнала об изобретении Луи Люмьера.

27 января газета «Русские ведомости» в большом обзоре «Из хроники открытий и изобретений» напечатала подробное и популярное описание устройства кинематографа братьев Люмьер (по материалам заграничной прессы).

Обозреватель сравнивал кинематограф Люмьера с кинетоскопом Эдисона, который уже был известен многим, во всяком случае жителям Петербурга и прибалтийских губерний. Преимущества были, конечно, на стороне нового изобретения: «Большая величина и яркость воспроизводимых живых картин (с движущихся фигур и предметов), а также видимость их на экране одновременно для большого числа зрителей, — таковы по сравнению с кинетоскопом преимущества кинематографа, который теперь выставлен изобретателями и функционирует в Париже в «Salle de Conferences» на Бульваре Капуцинов, вызывая как со стороны специалистов, так и публики самые лестные, даже восторженные отзывы о себе...»

А через два дня в газете «Новое время» был напечатан большой фельетон постоянного парижского корреспондента Н. Яковлева (Павловского) с интригующим заглавием «Сон на яву». В этой статье вся читающая Россия узнала фантастические вещи:

«... На Капуцинском бульваре недавно появилась на одной двери вывеска с надписью: «Кинематограф, вход франк — представления даются каждые полчаса». Вы входите, и в зале, увешанном фотографиями, застаете очень приличную публику, сидящую в креслах. На стене большой экран из белого полотна. Вот на экране появилось фотографическое изображение фабрики с большими железными воротами. Вдруг происходит совершенно невероятное: ворота широко распахиваются и из них начинает валить толпа работниц. Они бегут, разговаривая, смеясь, толкая друг дружку, поправляя на ходу свои волосы, сохраняя каждая свою походку, свои манеры, раскланиваются, прощаются, убегают, а за ними вслед появляются новые и новые толпы работниц. Сколько их? Не меньше 400—500.

Вот, степенно шагая, вышел молодой человек, очевидно, приказчик, с велосипедом, он вскочил на него и умчался. Потом из ворот выезжает карета, запряженная парой отличных коней. Вы видите, как у них дрожат ноздри и ходят глаза. Или другая картина: мы на вокзале железной дороги. Вдали показался поезд. Он приближается, растет, летя прямо на вас. У платформы он останавливается. Из наскоро раскрывшихся дверей вагонов начинают вылезать самые разнокалиберные типы путешественников. Они бегут, волнуются, возвращаются, сталкиваются с другими, ссорятся, смеются, тащат свой багаж. Отъезжающие уже торопятся занять их места, суетятся, разыскивая места поудобнее. Вот какой-то ободранный парень залез не в свой класс, откуда его выпроводили. Он опять на платформе, растерянно оглядывается, не зная, что с собой делать. Но вот все уселись. По знаку кондуктора поезд опять двинулся вперед, и вам невольно становится страшно, как бы он вас не раздавил, потому что вы находитесь как раз поперек его дороги».

«...А вот целый рассказ в лицах. Садовник поливает из помпы цветы в саду. Вдруг сзади осторожно подкрадывается мальчишка и наступает на кишку. Вода перестает бить из насоса, и удивленный садовник начинает рассматривать наконечник трубы. Тогда шалун снимает ногу, и вода сильной струей ударяет в лицо садовника. Он оборачивается весь мокрый, замечает мальчишку, который улепетывает, бросается за ним, догоняет его, хватает за ухо и приводит на первый план, где начинает его лупить, но мальчишка вырывается и, потирая место пониже спины, убегает...»

С таким восторгом и восхищением описывал чудесное изобретенье Льюмьера первый русский кинозритель, посетивший первый в мире кинотеатр. Видавший виды, давно отвыкший чему-либо удивляться, международный корреспондент Павловский (Яковлев) не устает восхищаться и делиться своими впечатлениями о первых фильмах Люмьера.

«Поразительнее всего взбаламученное море. Эта картина не только поражает, но доставляет положительное художественное наслаждение. Волны идут ходуном, догоняют друг друга, вздымают свои длинные прозрачные шеи, показывая белые гребни. Море пенится и клокочет, ударяясь о скалы и берег. Купальщики бегут по мосткам на высоких столбах, бросаются в воду, перекувырнувшись в воздухе, или спускаются в воду неуклюже и робко, потом плывут в разных направлениях, вскарабкиваются на скалу, выходят из воды и убегают...»

Несовершенства нового изобретения кажутся несущественными: «Недостаток этого поистине удивительного усовершенствования,— пишет Н. Яковлев-Павловский, — тот, что освещение его не вполне натуральное, точно при ярком лунном свете, без красок. Но несомненно, что красочное освещение с настоящим солнечным светом не замедлит явиться. За это ручается имя человека, усовершенствовавшего эту первоначальную идею Эдисона. Этот человек — Люмьер, знаменитый лионский фотограф...»

Фельетон «Сон на яву» сыграл исключительную роль в деле популяризации в России кинематографа Люмьера. Более двадцати русских газет перепечатали его полностью и в отрывках. Старейший провинциальный кинодеятель С. М. Никольский впоследствии вспоминал, что статья Н. Я. Павловского в «Новом времени» решила его судьбу, заставив его тотчас же обратиться к самим братьям Люмьер: «Ввиду того, что братья Люмьер уступили право эксплоатации своего изобретения какому-то обществу на год, они продать мне аппарат отказались, и я приобрел в конце этого года у Вернера английский аппарат, а в 1897 году в октябре уже работал в Минске люмьеровским аппаратом и картинами» (см. «Синефоно» № 24 за 1913 год).

В своем фельетоне Н. Павловский увлекательно рисовал предстоящее использование кинематографа в России: «...видеть, сидя у себя в комнате, дорогих людей, уже умерших или находящихся за тридевять земель от нас, ходящими, действующими, смеющимися, или какое-нибудь великое историческое событие, целое народное торжество с тысячной толпой, принимающей в нем участие, когда эти события или торжества происходили за сотни лет до нас, — что все это как не мечта, как не пустой, но сладкий сон? А между тем, этот сон — теперь осуществившийся факт. Многие события, происходящие теперь, наши потомки будут в состоянии видеть столетия спустя, не в мертвой картине, а в движении. Я завидую школьникам будущего века: при помощи грошевой машины и волшебного фонаря каждый школьник деревенской школы будет видеть жизнь того народа, историю или этнографию которого будет изучать...»

Так пятьдесят лет назад готовилась Россия к приходу кинематографа Люмьера.

МАРИНА ЛАДЫНИНА

ОЛЕГ ЛЕОНИДОВ

Мало кому известна биография киноактрисы Марины Алексеевны Ладыниной. А ведь это очень красочная история деревенской девушки, которая сделалась знатным человеком в искусстве и осталась при этом той же истинной представительницей своего народа, потому что в ее душе никогда не угасали мечты о прекрасной творческой жизни и неугомонное беспокойство, так свойственное русским людям в их исканиях совершенства.

Путь Марины Ладыниной к экрану сам по себе представляет замечательную повесть, и можно только удивляться, что эта признанная кинематографическая актриса до сих пор не сыграла свою собственную жизнь.

Перенесемся в далекую Сибирь, в глухую степную деревню.

Драматург начал бы этот сценарий с кадров суровой зимы, сковавшей природу. Метель снежной пургой закрывает экран.

И вот из этой пурги возникает образ 16-летней девушки, почти подростка. Увязая по пояс в снегу, испуганно прислушиваясь к доносящемуся издалека волчьему вою, пробирается она с ведрами к проруби, чтобы набрать ледяной воды, а потом, сгибаясь под их тяжестью, вернуться в свою одинокую светелку, растопить соломою печь и, пока греется чай, безмолвно внимать заунывной песне ветра в трубе.

Марина Ладынина в роли Вари в фильме „В шесть часов вечера после войны"

Забрезжит утро. Шумной гурьбой соберутся в класс школьники. Она будет учить их грамоте, арифметике, а в большую перемену, когда высыпят ребятишки на улицу и со звонким смехом затеют веселую возню, она вдруг забудет о своем педагогическом престиже, побежит вслед за ними и тоже начнет бомбардировку снежками.

Это не выдуманная деревенская учительница. Это М. А. Ладынина.

Крестьянская дочь, уроженка Сибири, она окончила девятилетку в городе Ачинске и прямо со школьной скамьи отправилась учительствовать в деревню.

Помните, как органично слилась Глаша из фильма «Свинарка и пастух» со всей окружающей ее деревенской атмосферой — с порывами зимнего ветра, с закутывающими ее платками и шалями, когда она тянет ведро из колодца, с охапками дров, которые приносит в свинарник. Это не актерские задания, а сама жизнь, все это так близко исполнительнице по воспоминаниям.

Съемки в «Свинарке» начались с самой трудной сцены— с выступления Глаши, когда она, вернувшись из Москвы, делает односельчанам доклад о сельскохозяйственной выставке. Очень волновалась артистка, репетируя этот эпизод по сценарию. Надо найти верный тон, убедительные интонации, которые и взбудоражили бы аудиторию, и вызвали бы смех, и всерьез заставили призадуматься над «тонкостями ухода за свиньей».

Вошла в павильон — в накуренную хату со скамейками, заполненными гуторящими мужиками и бабами,—и сразу стало легко и привычно. Сколько таких вот собраний приходилось проводить учительнице, сколько раз выступать в колхозе с докладами!

И в свинарник входила она не как в декорацию, и поросят принимала не понарочному, а по-деревенски. И потому доходят до сердца ее озабоченность и тревога, когда один оказался дохленьким. С какой неподдельной лаской дует она на малютку, стремясь согреть своим теплом, как энергично делает ему искусственное дыхание и как искренне торжествует, когда новорожденный подал первые признаки жизни. «Ага, просыпаешься!.. Ага, проснулся!..»

И когда вместе с дядей Иваном мчится она в легоньких саночках по снежному лесу, проносятся в недремлющей памяти такие же вот поездки на лошадях из Ачинска домой на школьные каникулы. Потому так привольно и с такой сердечностью звучит ее песня о зимушке-зиме.

Марина с десятилетнего возраста выступала в деревенских и школьных любительских спектаклях. Пела по слуху, играла в незатейливых водевилях. Подруги дразнили ее «артисткой». Она и сама мечтала о театре, не имея еще ясного представления о том, что такое настоящий спектакль и какое различие между драмой, оперой и балетом.

Знакомство с профессиональным театром началось в Ачинске. Это маленький городок на реке Чулыме всего лишь с 17 тысячами жителей. Но под всеми географическими широтами и долготами для служителей искусства, будь это любители или профессионалы, театр остается сказочным замком. И все равно, раздвигается ли тяжелый занавес прославленного Художественного театра с его Чайкой, или простая холщевая занавеска клубной сцены,— с одинаковым трепетом выходят артисты и с одинаковым волнением ждут зрители того чуда, которое потрясет их воображение и заставит учащенно биться сердце.

Когда заболевала артистка или не находилось партнерши для гастрольного спектакля заезжей провинциальной зна-

менитости, приглашали учительницу из деревни.

В Ачинске Ладынина познала сладость первого сценического успеха. Она, наверно, еще плохо ходила по сцене, не знала, куда девать руки, но в ее исполнении была та искренность, та свежесть чувств, которая, как электрический ток, мгновенно передается в зрительный зал и завладевает вниманием сотен людей, сидящих то ли в креслах партера, то ли на деревянных клубных скамьях.

Ладынину уже не дразнили, а всерьез называли артисткой. Но это еще была «артистка на час». Ранними зимними утрами она попрежнему входила в свой класс, и перед ее глазами, вместо кресел переполненного публикой партера, ровными рядами стояли карты, а за партами — дети, и она, вооружившись мелом, писала на черной классной доске таблицу умножения или слова, иллюстрирующие грамматические правила.

Стены светелки были увешаны афишами с ее именем. По вечерам, оставшись одна, она неотрывно глядела на них, самой себе настойчиво повторяя:

— Буду актрисой! Буду актрисой!

К кому обращаться, в какое театральное училище?.. Она не знала ни фамилий, ни адресов. Знала только одно — если не в Москву, то хотя бы поближе к Москве.

Чтобы скопить денег на дорогу, взяла вторую службу — на лето поступила в детские ясли. Помните лирическую сцену из фильма «В шесть часов вечера после войны», когда воспитательница детского дома Варя поет с малышами грустную песню о кисете, подаренном любимому перед разлукой. Такой же грустью и такой же надеждой звучал, должно быть, голос Марины, когда ухаживала она за своими питомцами в деревенских яслях.

Из Сибири приехала в Смоленскую область, на узловую станцию Темкино, где жили родные ее отца.

Юная сибирячка и здесь продолжала учительствовать и работать в яслях. Но по сравнению с Ачинском, отсюда до Москвы уже «рукой подать».

Вместе с другой учительницей она жила в железнодорожной школе, рядом с вокзалом. Мимо шли поезда. Девушки выходили на перрон и провожали ярко освещенные вагоны с пассажирами, направлявшимися в Москву. А потом они возвращались в школу, уютно усаживались на полу около печурки и, обнявшись под широким вязаным платком, вполголоса мечтали вслух.

Москва стала для Ладыниной тем городом мечты, куда страстно стремилась ее душа. И не потому ли такой отчетливой и вдохновенной темой проходит красавица-Москва почти через все фильмы, в которых впоследствии снималась артистка!

Из дождя вырастает Москва перед ее восхищенным взором в «Любимой девушке», и кажется ей, «будто счастье обильным дождем пронеслося над нашей столицей»... Тревога за жизнь любимого в одно нераздельное целое сливается с тревогой за Москву в картине «В шесть часов вечера», как и радость победы и счастье встречи неотделимы от Красной площади, от стен Кремля, от мелодичного перезвона кремлевских курантов.

Марина Ладынина в роли партизанки Наташи в фильме «Секретарь райкома»

— В Москву! — говорит свинарка Глаша и хватается за сердце.

«Ой, чем радость я, подруженьки, измерю?
Ой, не верю я, не верю я, не верю!
Неужели я увижу наяву
Сердцу милую, далекую Москву?..»

Да, ей, как и Глаше, довелось увидеть сердцу милую, далекую Москву.

Ладынина выдвинулась и на учительской, и на общественной работе. Она преподавала и детям, и взрослым — в школах ликвидации неграмотности, делала доклады крестьянам, ставила любительские спектакли и играла сама.

— Поедешь в Москву учиться! — объявил ей однажды секретарь волостного комитета партии.

Он прочил ее на факультет общественных наук, об университетском образовании для дочки гадали и родители, а Марина списалась с Центральным институтом театрального искусства и поездку в Москву использовала в своих заветных целях.

Легко представить, какое ошеломляющее впечатление произвел на провинциалку впервые увиденный ею большой город с шумным уличным движением, с многоэтажными домами, совсем непохожими на низенькие подслеповатые домишки или деревенские избы. И, не успев еще оправиться от переживаний желанной встречи с Москвою, она в тот же вечер предстала перед ареопагом экзаминаторов.

Незнакомые лица, чьи-то строгие, внимательно разглядывающие глаза... С. Г. Бирман, Ф. Н. Каверин, В. В. Лужский, А. П. Петровский, Б. М. Сушкевич. . . Чем она может удивить этих мастеров и судей, испытанных в тайнах театрального искусства? Почему они выделят ее из толпы точно таких же, как она, девушек и юношей?

Марина Ладынина в роли Маринки в фильме «Богатая невеста»

Ее вызывают к столу. Она медленно подходит, заранее переживая неизбежный провал и обратную поездку в Сибирь, теперь уже навсегда.

— Куда теперь? Домой итти? Нет, мне что домой, что в могилу — все равно... — бессильно шепчут ее губы, словно сами собой, без ее воли, начавшие монолог Катерины из «Грозы».

Голос дрожит неподдельным волнением. Чтобы не упасть, ухватилась за спинку стула...

— ... Птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие... всякие... Так тихо, так хорошо! Мне как будто легче!..

Монолог дослушали до конца.

— Теперь покажите нам этюд! — предлагает С. Г. Бирман.

Ладынина чувствует, как под ногами разверзается пол. Она не понимает, чего от нее хотят, что значит это странное слово.

— Этюд? — переспрашивает девушка.

— Ну, да — этюд, — слышится нетерпеливый ответ. — Ну, вот хотя бы изжарьте нам яичницу.

Ладынина беспомощно озирается. Как же это изжарить яичницу, когда нет ни яиц, ни сковороды, ни огня?.. Эта яичница «воображаемая», ее надо уметь приготовить другим способом и другими средствами.

С грехом пополам закончив этюд и уныло повернувшись к столу, она вдруг всплеснула руками и бросилась к «плите». А посолить-то забыла!.. И то, как она сделала это, как взяла щепотку соли, решило ее судьбу. Экзаминаторы дружно расхохотались. В этой несложной мимодраме щепотка соли оказалась настоящим, внутренне пережитым жестом.

Ладынина была зачислена в студентки института, получила место в общежитии, ей дали стипендию.

Занятиями Марины Алексеевны руководил видный артист, режиссер и педагог А. П. Петровский. Он очень много дал способной ученице, помогая ей выявить то «свое», индивидуальное, что умеет подметить лишь чуткий художник.

Со второго или третьего курса ее вместе с другими студентками послали стажироваться в Художественный театр. Она получила доступ на репетиции и выходила на сцену в толпе. Вначале это было так увлекательно появляться в «Царе Федоре» в богатом кокошнике боярышни, сопровождающей царицу Ирину. В эти минуты и впрямь казалось, что на тебя смотрит весь зрительный зал, и если бы тебя не было на сцене, неизвестно, как шел бы спектакль. Но потом, когда острота новизны прошла, и выяснилось, что в том же «Царе Федоре» в последней картине красавице-боярышне надо появляться в нищенских лохмотьях, чтобы просить милостыню на паперти Архангельского собора, стажерство постепенно утрачивало свои привлекательные черты. Однако молодая актриса должна быть благодарна театру за то, что он провел ее к искусству этой дорогой скромности и самоотречения. В самом деле, ведь в эти театральные вечера Марина Алексеевна, может быть, бессознательно проходила высшее сценическое образование. Рядом с ней—бессловесной статисткой — жили на сцене такие мастера, как И. М. Москвин, В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова. Ее музыкальный слух улавливал выразительность и поэтическую прелесть с л о в а в устах художников-реалистов. Она впитывала в себя этот живительный воздух Художественного театра, когда на сцене его происходит великое таинство творчества, проникнутого чувством возвышенного гуманизма и тонким ощущением духовной жизни человека.

Статистку заметили и выделили зоркие глаза руководителей театра. Еще до окончания института ей стали давать эпизоды, а затем пригласили в труппу, и с 1930 до 1935 года она значится в списке актеров Московского Художественного театра.

Ей довелось работать под непосредственным руководством В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского. Она сыграла Таню в сценах «В людях» по М. Горькому, послушницу Таисию в «Егоре Булычеве». О ней уже стали говорить, как об актрисе, подающей надежды.

Если спросить, почему Ладынина в 1935 году ушла из Художественного театра, то вряд ли она сумеет исчерпывающе ответить на этот вопрос.

Это не был ни переход в другой театр, ни бегство из театра в кино. Мне кажется, что это была бурная вспышка молодого и нетерпеливого творческого темперамента, жадно искавшего все новых и новых путей своего проявления.

Я не знаю, раскаивается ли Ладынина в этом своем шаге, резко изменившем всю ее дальнейшую актерскую биографию. А мне вот досадно, что она поступила так поспешно и необдуманно.

Последующая работа в кинематографии принесла, правда, Ладыниной и большой успех, и высокое признание. За фильмы «Трактористы», «Свинарка и пастух» и «В шесть часов вечера после войны» она трижды получила Сталинскую премию, за фильм «Богатая невеста» награждена орденом Трудового Красного Знамени, удостоена звания заслуженной артистки республики.

Я убежден, что все это пришло бы к ней и в том случае, если бы она оставалась артисткой Художественного театра.

Марина Ладынина в роли трактористки Марьяны в фильме „Трактористы"

Но насколько шире был бы ее артистический диапазон, как блистательно отшлифовалось бы мастерство! Конечно, это мое субъективное ощущение, продиктованное особым пиететом к художественникам.

Во всяком случае, зная предыдущую биографию Ладыниной, ясно видишь, что и на экране она остается ученицей Художественного театра. Ее «стажерство» у Станиславского и Немировича-Данченко — это тот драгоценный посев самых основ актерского искусства, который и принес Ладыниной богатую киножатву.

Судьба киноактера во многом зависит не от него самого. Решающее значение имеет и качество сценария, и режиссерское мастерство, определяющее стиль картины.

Марина Ладынина в роли Вари в фильме „Любимая девушка"

Не во всех своих киноролях Ладынина имела именно то, в чем могли бы выразиться ее одаренная натура и, главное, тот большой жизненный опыт, который она хранит в своем сердце — в воспоминаниях о далекой Сибири, о своей деревенской жизни, о школьных занятиях. Этот личный материал имеет громадное значение в творчестве Ладыниной. Больше всего удается ей тема простой деревенской девушки, которая своим трудом, своими крепкими, привычными к работе руками умеет строить новую жизнь, отвечающую идеалам нашего народа. И выступает ли Ладынина в облике трактористки, или в облике свинарки, она подкупает зрителя своим подходом к этим профессиям не со стороны, а изнутри — в качестве человека, глубоко понимающего поэзию созидательного крестьянского труда. Обычно Марина Алексеевна снимается в лирических музыкальных комедиях И. А. Пырьева, или, как называет их режиссер, в музыкально-поэтических фильмах. Это очень трудный и своеобразный жанр. Живое чувство современности, непосредственное ощущение реальной советской действительности сочетается в этих картинах Пырьева с условной фактурой стихотворного диалога, перемежающегося то прозаической речью, то сольной песней или дуэтом. Для Ладыниной, воспитанной в традициях психологического реализма, сценической правды, не так просто преодолевать сопротивление этого—внутренне близкого, но формально чуждого ей материала. И тем ценнее и значительнее одержанные ею победы.

Самое примечательное в Ладыниной — особое ощущение жизни, как чередования то радостных, то грустных моментов. Но ее смех всегда скорее улыбка, а ее печаль — лишь облачко на голубом небе.

Ладынина в своем творчестве, прежде всего, оптимистична. Играя героиню советской кинокомедии, артистка хочет, чтобы зритель не только смеялся над ее приключениями, но чтобы он любил этот персонаж, сочувствовал ему, горевал по поводу стоящих на пути трудностей и от всей души радовался бы, когда эти трудности преодолены и получили свое полное и счастливое разрешение.

Тепло и проникновенно умеет передать Марина Алексеевна чистоту девичьей души, зарождающееся в ней робкое и не осознанное еще чувство, застенчивость и смущение при встрече с любимым. Очень серьезно и целомудренно относится она к таким чудесным словам, как «любовь», «невеста».

«Не надо словом бросаться этим.
Теперь, когда столько разлук на свете,
С любовью шутить нельзя...»

И потому так глубоко переживает она всякую ложь, неискренность, недоговоренность в отношениях, которые должны быть прозрачны, как воды родника. Советские девушки, которых изображает Ладынина, доверчиво и безраздельно отдают свое сердце, и любимый не смеет не верить им, не смеет сомневаться в цельности и бескорыстности их чувств.

«Он не поверил в мою любовь,
В сердце мое не поверил!» —

в отчаянии восклицает ее Варя из фильма «В шесть часов вечера», узнав о бегстве Кудряшова. Глаза полны горя, обиды.

В негодование приводит ее Глашу мнимое коварство Мусаиба из картины «Свинарка и пастух». Непрочитанные письма его она рвет на части, бросает в огонь, и сердце ее, словно письма, тоже горит в огне... В яростном исступлении целится и стреляет партизанка из «Секретаря райкома» в обманувшего ее и предавшего родину изменника Орлова. «Гад проклятый! Жениться задумал! В Арктику захотел!»

Яркие и цельные образы советских патриоток создала Ладынина в годы войны в фильмах «Секретарь райкома» и «В шесть часов вечера». Это одни из миллионов славных дочерей нашей родины, мужественно поднявшихся на защиту ее и бережно пронесших сквозь все испытания свои большие, одухотворяющие их чувства.

Помните, с какой силой звучит прощальная песня Вари в лесу:

«Будь смелым, будь храбрым в жестоком бою,
За русскую землю сражайся!
И помни Москву и невесту свою,
С победою к ним возвращайся!»

«Борясь с ветром, Варя с волнением смотрит вслед Кудряшеву. Ветер развевает ее платье, на лицо падают капли дождя. Слезы блестят в ее больших, охваченных счастьем любви и горем разлуки глазах».

Так написано в сценарии В. Гусева и И. Пырьева. И так сыграно М. Ладыниной.

Если бы мы попытались в одном слове охарактеризовать

Марина Ладынина в роли Вари в фильме „В шесть часов вечера после войны"

Марина Ладынина в роли свинарки Глаши в фильме „Свинарка и пастух"

творческую натуру Ладыниной, то, пожалуй, сказали бы, что это актриса-мечтательница.

Как ни почетно завоеванное ею положение в мире советской кинематографии, как ни высоко правительством и народом оценены ее труды, она все равно остается художником неутоленной жажды.

Работа с режиссером И. А. Пырьевым безусловно помогла актрисе раскрыть свое дарование на экране. Но нам кажется, что это далеко не все, чего мы вправе ждать от Ладыниной, и что она хотела и могла бы сказать нам о жизни и о людях. Много обаяния и в Глаше, и в Варе, и в партизанке из «Секретаря райкома». Это красивые, благородные натуры нашей эпохи. Но они даются сценаристами не в развитии, не в изменении характера, не в коллизиях, ломающих судьбу. Ладыниной чаще всего приходится появляться на экране с уже готовой, сложившейся биографией, и все последующие конфликты не столь уж значительны, чтобы зритель всерьез волновался за судьбу ее героинь. Каждому ясно, как это обедняет, урезывает возможности актрисы, суживая палитру художника до двух-трех основных тонов.

Марина Ладынина в роли Вари в фильме «Любимая девушка»

В фантазии актрисы с такой необычной и содержательной жизнью гнездится, наверно, куда более богатый мир образов. Трижды лауреат Сталинской премии, М. А. Ладынина все еще чувствует себя у порога тех творческих работ, которые донесут до зрителя самые заветные и сокровенные ее думы и переживания. Она мечтает о таких ролях, в которых до конца воплотилась бы ее горячая любовь к Родине, и она могла бы полным голосом сказать с экрана:

— Я — советская женщина, стоявшая в годы войны в ратном и трудовом подвиге плечом к плечу с воинами на фронте и с рабочими в тылу,— та женщина, которая, собрав все свое мужество, благословляла на бой самых дорогих и близких — жениха или мужа, сына и брата.

Для Марины Ладыниной, как для каждой большой актрисы кино, нужно писать индивидуальные сценарии, где художественный образ сливался бы с мыслями и чувствами самой исполнительницы.

Ей следует попробовать свои силы не только в музыкально-лирических, но и в чисто драматических сюжетах. Ей — актрисе, посвятившей себя исключительно изображению советских девушек, необходимо выступить и в какой-либо классической роли, чтобы тем самым познать и показать русскую женщину не только в современном облике, а и в далеких истоках ее, может быть, трудной, но полной глубокими переживаниями судьбы. Недаром Ладынина для экзамена в театральную школу выбрала самую драгоценную жемчужину русского женского репертуара — Катерину из «Грозы» Островского.

М. А. Ладынина пользуется большим и заслуженным успехом у зрителей. Миллионы колхозников и колхозниц с волнением следили за судьбой ее Глаши, ее песни пели на фронте, фильмы с ее участием смотрела в годы войны кузница нашей победы— Урал. Каждая почта приносит М. Ладыниной письма со всех концов страны, от незнакомых людей — от тех, для кого созданные ею образы являются символом советской женщины — веселой в труде, стойкой в жизненных испытаниях.

И писал ли ей фронтовик с переднего края, пишет ли юный тракторист из колхоза, или зенитчица, защищавшая Москву, — все они выражают свою признательность актрисе, сумевшей затронуть их лучшие чувства.

Наш творческий портрет ни в какой мере не является законченным изображением этого талантливого художника экрана. Портрет этот и не может быть закончен сейчас, потому что Марина Ладынина вся в движении и вся в пути. И то, что она сыграла за свои кинематографические годы, кажется нам лишь несколькими главами из ее дальнейшей кинобиографии.

Марина Ладынина в роли свинарки Глаши в фильме «Свинарка и пастух»

МОИ ВСТРЕЧИ

В. ГАРДИН

Знакомство с М. Ф. Андреевой оставило в моей памяти прочный след.

Я не встречал в своей жизни более простой, общительной и умной собеседницы.

Не говоря уже о театральных делах, Мария Федоровна была в курсе всех политических событий. Совместная жизнь с Алексеем Максимовичем сделала ее большим эрудитом в области литературы и искусства. Трудно было найти вопрос, который не могла бы осветить Мария Федоровна.

Ее заинтересовала и кинематография, как искусство будущего.

Она охотно согласилась устроить мне свидание с Алексеем Максимовичем.

— Поезжайте в Петроград, мы живем на Кронверкском проспекте, созвонитесь со мной по телефону, и я выберу время для вашего разговора. Удобнее всего через неделю... У меня кончаются съемки.

Больше десяти лет прошло после моей краткой и единственной беседы о «подстриженных чувствах» с писателем. Это было во время генеральной репетиции пьесы «Дачники» в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.

С понятным волнением входил я в его квартиру, где меня ласково встретила Мария Федоровна.

После десятиминутной беседы я уже входил в кабинет к Алексею Максимовичу.

Это была простая рабочая комната с книжными полками. Длинный стол у стены за окном, тоже весь заваленный книгами. Мягкой мебели в комнате не было.

Писатель сидел в деревянном кресле.

Он встал ко мне навстречу, протянул свою большую крепкую руку.

Мне пришлось взглянуть на него, приподняв голову, — он был значительно выше меня.

Смотрел, приветливо улыбаясь глазами сквозь свои нависшие брови. Волосы, уже поседевшие, были теперь подстрижены. Десять лет его немного состарили.

— Актер моего любимого театра... Веры Федоровны. Вспомнил хорошо. Вы разве не играли Протасова в «Детях солнца?»

— Бравич играл, а я иногда в очередь...

— Да, да... Верно... Бравич... Хороший актер. А теперь вы режиссер... Кинематографией увлеклись... Ну, что же, дело нужное... Когда она повернется к народу и бросит порнографию... Я не люблю кинематографистов. Продувная публика. Дел с ней не имею... О вас мне рассказывала Мария Федоровна... Вы человек из театра... Я слушаю...

— Алексей Максимович, до сих пор ни одно из ваших произведений не экранизировано... Я знаю, что вы отклоняете все предложения... Но, может быть, на этот раз вы согласитесь на постановку «Мальвы»... Этот рассказ полон напряженной динамики, весь связан с природой. На театральной сцене он потеряет всю свою остроту.

— Да... Да... — усмехнулся писатель, — там не поплавает Мальва и брызгаться не будет... Согласен... Но не в этом дело. Ставить вы будете для фирмы?

— Да. Венгеров и К°. Не скрываю, что и я тоже участник этой компании.

— Ну, вот... Значит, вам и коммерческая часть хорошо знакома... Давать свое имя коммерсантам, чтоб они всю прибыль совали в свои карманы, я, конечно, не буду. Ясно. Я дам «Мальву», но чтобы 75 процентов дохода пошло на улучшение жизни наших типографских рабочих или в комитет социал-демократической партии — они уже сами распределят...

— Я в Териоках, когда был во главе «Свободного театра», отчислял 50 процентов от многих спектаклей социал-демократам, но Венгеров, наверно, этого не сделает...

— 25 процентов ему достаточно, раз вы отказываетесь от своей части. Передайте, что не менее 25 000 рублей он должен перевести до начала постановки. Кинематографистам я не верю.. Надуют... Вот мои условия...

— Я передам и буду настаивать. Жадны наши предприниматели и боязливы...

— Не в хороших руках такое замечательное дело народного просвещения. Но скоро им наступят на хвосты... Скоро... Мой совет — подальше от этих акул.

Алексей Максимович встал... Я крепко пожал его руку и несколько раз повторял в этот день — «подальше от акул».

* * *

Мастерство И. Мозжухина достигло зрелости в фильме «Отец Сергий», поставленном Я. А. Протазановым в 1918 году. Мозжухин достиг в кино большего, чем многие квалифицированные актеры в театре.

Это был подлинный киноактер.

Мне хотелось бы остановиться на приемах и формах воспроизведения этим замечательным артистом чувств и характерных особенностей его экранных героев.

Прежде всего следует отметить главный прием мозжухинской игры, который я бы назвал «тормозным».

К группе «тормозных» актеров я причисляю Гаррисона, Асту Нильсен.

И. Мозжухин был первым русским представителем «тормозной школы» воспроизведения эмоций.

Я. А. Протазанов развил и уточнил эту школу, правда, скорее интуитивно, чем осознанно.

Во время постановки «Ключей счастья» мои окрики «пауза!», «глаза!» не прошли не замеченными для молодого тогда, наблюдательного режиссера. Он взял их и укрепил в своем режиссерском расчете.

Не раз во время съемок какой-либо сцены приподнималась дирижерская палочка Якова Александровича, он произносил магическое слово «пауза!» и иногда долго задерживал руку, не опуская ее.

В горячих сценах эта палочка то взлетала вверх, то направлялась на актера, останавливала его, указывала выход и уход и ломалась вдребезги, когда срывалась пауза.

(Услужливые помощники для каждой ответственной сцены готовили Протазанову целые серии дирижерских палочек.)

Этот замечательный режиссерский прием и есть расчет времени, идущий от интуиции играющего актера к настороженному восприятию этой игры ре-

жиссеру, с его поднятой кверху палочкой.

— Тормоз!

Режиссер следит за напряжением актерской эмоции, как машинист за стрелкой аппарата, отмечающего давление.

— Высшая точка!

Как высокая теноровая нота, которую держит певец на дыхании, протягивая звук, так и зачаток раздражения, появившийся в глазах Мозжухина, разрастается в гнев и взрывается яростью...

Высоко держит в этот момент Протазанов свою палочку.

— Мозжухин, протяни! Удержи эту ярость в своих глазах и дай зрителю почувствовать ее и заразиться ею!

Но вот уже видно, что наступил предел, что дальше актер пойдет на ослабление эмоции. И... палочка стремительно указывает начало двигательной реакции и конец тормозу

Актер бросается на своего врага и хватает его за горло.

Эти расчеты, даже без написанной партитуры, четки в волевом напряжении режиссера, стоящего рядом со съемочным аппаратом.

Счет всегда три: прием, тормоз, действие.

Но палочка при тормозном актерском мастерстве задерживается всякий раз на разное время.

Этим приемом Мозжухин владел в совершенстве.

Управлять можно только правдивым чувством, — оно поддается росту и тормозу.

Фальшивое же выскакивает, как петрушка из-за ширмы, — пропищит и скроется.

Интересны высказывания самого героя дореволюционной кинематографии о мастерстве актера:

«Определилось одно неоспоримое достоинство и сущность экрана — это его лицо, его глаза, говорящие не меньше языка.

Стало ясно, что достаточно актеру искренно, вдохновенно подумать о том, что он мог бы сказать, — только подумать, играя перед аппаратом, — и публика поймет его.

Стоит актеру загореться во время съемки, забыть все так же, как и на сцене, и он каждым своим мускулом, вопросом или жалобой одних глаз, каждой морщинкой, заметной из далекого угла электротеатра, откроет с полотна публике всю свою душу, и публика, повторяю, поймет его без единого слова, без единой надписи.

У кино нет речи, но есть живое человеческое лицо, зеркало души.

Иван Мозжухин в роли Германа в фильме «Пиковая дама». Постановка Я. Протазанова

Главный творческий принцип игры основан на внутренней экспрессии, на паузе, на волнующих намеках и психологических недомолвках.

Говорить на экране — это все равно, что разрисовывать живыми красками мраморное изваяние.

Близко то время, когда будут писать такие сценарии, где исчезнут надписи, и через тело, через лицо и и глаза актера будет развертываться психологическая драма человека».

Большинство критиков, анализируя игру И. Мозжухина, определяло дарование «короля экрана» такими общими фразами: «Это показ внутреннего образа его героя, характера, типа — исключительно средствами зрительного воздействия».

Каково же было это «зрительное воздействие», можно прочитать в отрывках печатавшегося в «Киногазете» дневника Ксении Маро.

«И вдруг совершенно неожиданно в мою душу впился этот бездонно тяжелый, могучий, томящий, свинцовый взгляд.

Прямо в упор устремленный на меня, он пронизывал душу, он говорил о безмерной скорби, о напряженности переживаний».

Коротко рассказывая о киноактере, занявшем одно из видных мест в мировой кинематографии, я хочу отметить, что основной метод поведения актера перед объективом был освоен И. Мозжухиным во время работы с лучшими русскими режиссерами — Е. Ф. Бауэром и Я. А. Протазановым.

В биографических сведениях о И. Мозжухине указывается, что Е. Ф. Бауэр первый обратил серьезное внимание на дарование молодого артиста. Он дал ему ответственную роль в картине «Жизнь в смерти», и в этой картине впервые обнаружилась способность И. Мозжухина проливать настоящие слезы.

После этой картины началось его выступление в самых разнообразных ролях.

Мне лично пришлось встретиться с артистом при постановке 4-й серии фильма «Петербургские трущобы». И хотя в его биографиях указывается, что «деятельное участие в уговорах И. Мозжухина перейти на работу в «Русскую золотую серию» принимал режиссер В. Р. Гардин», я не могу вспомнить подробностей моих разговоров в дни перенапряженной работы над окончанием картины.

Три с половиной года работы с Я. А. Протазановым были периодом расцвета таланта Мозжухина.

Он бросил сцену, чтобы посвятить себя всецело кинематографу.

Критики писали о его последних выступлениях на сцене обычно в следующих выражениях:

«Герой драмы всем был бы хорош, если бы забыл, что он играет не для экрана, а служит на драматической сцене, артисту вредят его позировка и чисто экранные жесты».

Критики 17-го года уже видели разницу в приемах игры экранного артиста и актера драмы... Очевидно, замедленность жестикуляции на первых и крупных планах называлась «экранными жестами» и ставилась на вид актеру, как не совпадающая по темпу с речью.

В связи с покупкой американскими прокатчиками (через французское представительство Патэ) картин «Пиковая дама», «Николай Ставрогин» и других, за границей началась реклама русского короля экрана Ивана Мозжухина.

Писали, что «Иван Мозжухин сопричисляется к созвездию Пикфорд—Чаплин — Фербенкс», а это — высшая похвала, высшее достижение для артиста, появившегося на американских экранах.

«Мозжухинская школа игры для экрана» была отмечена повсюду в американской прессе.

Американские фирмы предложили один миллион долларов за участие Мозжухина в двенадцати фильмах.

«Повидимому, ближайшей звездой в миллион долларов будет именно Мозжухин — новая достопримечательность русского общества художественных снимков».

(Все выдержки из газет взяты из специального номера киногазеты, посвященного И. И. Мозжухину.)

Удивительно, что в этом номере нет ни слова о Я. А. Протазанове — создателе киноактера Мозжухина.

«ПЕСНЬ О «ВАРЯГЕ»

(Сценарий Г. Гребнера)

О. НЕСТЕРОВИЧ

Чего мы вправе ждать от художественного произведения на исторические темы?

Прежде всего художественной правды, как от всякого произведения, в пределах тех задач, которые поставлены самим художником.

Если художник поставил своей задачей нарисовать широкое историческое полотно, как, скажем, в фильме «Петр Первый», то, естественно, в нем должны быть показаны нравы и обычаи, общественные идеалы и политические страсти, становление новых форм жизни и т. д.

Замысел художника так широк, что мы вправе требовать от него эпической картины, реальных исторических образов.

Какой трактовки исторической темы мы вправе ждать от художника, который в силу особенностей своей натуры склонен к сюжетам камерным, а берет исторический сюжет?

История — это не только смена общественно-социальных форм, не только великие события в жизни народа, не только война. История — это и жизнь поколений; это и частная жизнь человека, бесконечное множество повседневных усилий, страданий и радостей. Материала в истории и для камерных сюжетов более, чем достаточно. Нет сомнений, что интимные темы законны для камерной формы, но можно ли показать и значительные общественные явления в этом характере сюжета?

Практика нашей кинематографии знает преимущественно сюжет эпический. Но это не значит, конечно, что камерная сюжетная форма не может вместить большого общественного явления. Как в этом случае может быть сформирован сюжет в художественном произведении?

Для эпического сюжета художнику не приходится тратить много усилий на поиски исторического материала. Близкий к исторической хронике, эпический сюжет имеет ослабленную композицию и способен впитывать в себя разносторонний круг событий. И обычно, чем богаче охват явлений жизни, тем значительней сюжет, а тем самым и само произведение.

В камерном произведении на историческую тему сюжет должен быть иным. Из множества исторических явлений художник выбирает одно взволновавшее его событие большого общественного значения.

Зерном камерно-исторического сюжета становится, таким образом, содержание данного события.

Композиция произведения диктуется в этом случае своеобразием характера выбранного камерного сюжета.

Художник ограничен в отборе фактов. Он не может привлечь в свой сюжет даже близкие, связанные с событиями исторические факты, оказавшие на них непосредственное влияние. В противном случае идея произведения растворится в множестве фактов, потеряет свое ведущее значение, что, в первую очередь, отразится на цельности композиции. У нас было много примеров неудачных сюжетов с затерянной идеей.

Художник обязан, а мы вправе требовать от него такой композиции, которая развернет идею произведения ясно, наглядно, динамично. Малейшая неточность в композиции этого жанра чревата гибелью замысла.

Сюжет здесь — плод художественной фантазии, результат умения художника не только видеть исторические факты, но, главным образом, замечать внутренние связи в данном историческом явлении.

Сюжет — это та логика событий, которую видит художник в данном явлении.

Перед нами сценарий Г. Гребнера «Песнь о «Варяге». Он явно принадлежит к тому типу исторических сюжетов, о котором мы только что говорили.

Из множества исторических фактов 1904—1905 годов выбран один — гибель «Варяга». Автор задумал раскрыть это событие в камерной форме поэтическим языком.

Сценарий «Песнь о «Варяге» — необычное по жанру произведение, вызвавшее в профессиональной среде некоторые споры.

Все они основаны на одном недоразумении. Мы привыкли ждать от произведений на исторические темы только эпической формы.

Всем известно, что в царском флоте, как и во всей стране, было классовое неравенство и, следовательно, классовая борьба. Но Г. Гребнер эту тему не развивает и не ставит даже.

Это отходит от традиций «Броненосца «Потемкина», — утверждают одни. Нужно было показать стык классовой борьбы и патриотизма матросов.

Это идеализация прошлого, — утверждают другие.

Но Г. Гребнер не побоялся обвинений и по-своему, по-новому поставил тему, смело разработал сюжет в задуманном им жанре.

Идейный замысел сценария — героическая гибель русских моряков и раскрытие звериной природы японской военщины, которая победила потому, что разбойничьи, не объявляя войны, внезапно напала из-за угла.

Одна из важнейших задач сценария Гребнера — показать тактику японцев. В этом замысел сценария. Гибель экипажа «Варяга» — символ мужества и благородства русских моряков и свидетельство подлости японцев.

Если бы решать тему гибели «Варяга» в традиции «Броненосца», художник должен был бы поставить перед собой другую идейную задачу — показать, как благодаря несостоятельности командования погибли матросы, великолепные люди.

В такой трактовке темы центром внимания художника явились бы проблемы внутреннего характера, гибель «Варяга» — лишь эпизодом, осуждающим близорукость командования.

В этом случае темы японской агрессии, внезапность нападения почти отсутствовали бы. Прямо скажем, невозможна трактовка темы гибели «Варяга» в традиции «Броненосца» — по-

вернуть событие только к внутренним проблемам. «Броненосец» — девятый вал революции 1905 года, а «Варяг» не являлся и зарей ее. Это не значит, что на корабле не было классовых противоречий.

Каждое историческое явление — многогранно. Дело художника найти основное и важное в этом явлении. Г. Гребнер в своем сценарии, бесспорно, это самое важное нашел. Он правильно поставил тему, нашел верно сюжетное решение. Быть может, и нельзя лучше раскрыть сущность японской тактики, чем в этом локальном эпизоде гибели «Варяга», в трактовке Г. Гребнера.

Но все ли мы считаем удавшимся в сценарии? Нет, с самого начала он звучит в ином ключе, чем задуман. Начало воспринимается как хроника.

Сценарий начинается надписью: «Вот как это было». Затем показан «Кореец», идущий в бурю и дождь. Поотдаль от «Корейца»—японская эскадра.

На «Корейце» будничная жизнь: матросы несут вахту, мечтают о береге. Эту мирную атмосферу автор подчеркивает рядом бытовых сцен. Мина, которую замечает мичман Дорофеев, на время нарушает мирную идиллию, но так как людям в голову не приходит, что без объявления войны идущая рядом японская эскадра может атаковать их, то факт появления мины был принят командованием, как оплошность неопытного мичмана.

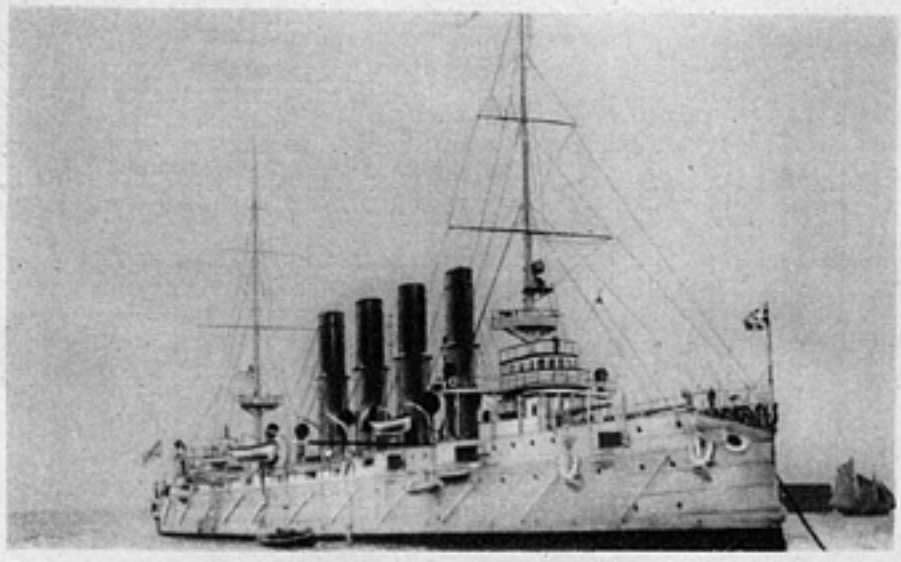
Так сразу, без экспозиции, начинается действие фильма.

Вместе с тем уже экспозиция сценария должна вводить зрителя в поэтический строй фильма. Сам замысел драматурга требовал от сценария такой экспозиции, в которой атмосфера здоровья, веселья, покоя была бы максимально выражена. Никаких признаков войны.

В этой обстановке мы и должны увидеть будущих героев фильма — моряков «Варяга» и «Корейца». Этого требует также поэтический замысел фильма.

Но основной замысел сценария—внезапное нападение и нарастающая затем тревога войны, трагическая ситуация вокруг «Варяга» — все это разработано великолепно.

Сюжетное развитие действия дано в сценарии правильно и интересно. Но в сценарии есть другая опасность. Моментами он на грани лубка. Это относится к описаниям героев. Уж очень все они чудо-богатыри; живут они в елейном благолепии.



Крейсер „Варяг"

Фальшиво звучат все эпизоды с Антонычем, вестовым капитана «Корейца» Беляева. Не потому, что не было таких отношений между командиром и вестовым. Человеческие отношения при длительности общения командира и подчиненного вероятны. Но в отношениях мужчин должно быть больше сдержанности, больше достоинства. Очевидно, сценарист должен был как-то дать нам почувствовать, что командира и подчиненного связывает долгая жизнь во флоте.

Не закончен автором образ Антоныча. Он должен был бы в конце фильма стать героем. Это необходимо еще и потому, что сценаристу не удалось создать ни одного живого, запоминающегося образа матроса,

Есть эпизоды и нарочитые, например, сцена «на бочке» «Варяга». Почему вдруг матросы заговорили о «стальной душе» «Варяга», будто защищая от кого-то честь своего корабля? О надвигающейся войне они не знают. Почему же они выбирают столь торжественную тему для своего разговора?

Психологически было бы верней, если бы матросы поговорили здесь о береге, о ждущих их развлечениях.

Мы понимаем, почему Г. Гребнер вводит эту сцену. Он дает некий символ русского корабля и потому выбирает для нее несколько приподнятую форму. Но сценарист не имеет права на такую бессюжетную, безмотивную вставку, да еще почти в середине действия.

На наш взгляд сценарий нуждается еще в художественной отделке некоторых эпизодов, на первый взгляд незначительных, но очень важных для фильма. Некоторые же эпизоды вообще не обязательны.

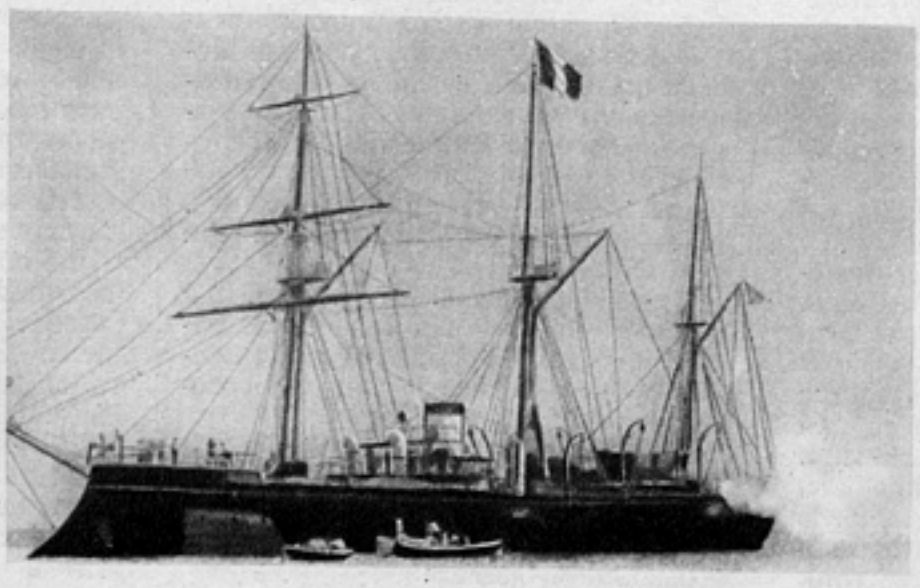
В сценарии удались образы капитанов Беляева и Руднева. Запоминаются и старый офицер Бобылев и мичман Дорофеев. Есть живые образы, есть характеры, но для полного художественного завершения замысла сценария не отшлифован диалог. Здесь автор не устоял перед соблазном мнимого своеобразия языка.

Хорошо даны в сценарии эпизоды, подготовляющие кульминацию действия. Это эпизоды, характеризующие международную солидарность флота в его отношении к японской военщине. Но тоньше должны быть раскрыты в сценарии причины ухода наших кораблей из порта Чемульпо. Этот мотив — нежелание экипажа «Варяга» подвергать нейтральный порт военным действиям — в сценарии приглушен.

Мы старались придраться ко всем шероховатостям сценария. Сценарий— удача Г. Гребнера и в замысле, и в разработке.

Против нашего ожидания в режиссерской работе В. Эйсымонта сценарий «Песнь о Варяге» не вырос. Быть может, это производственно-технический сценарий и вся художественная сторона его режиссером зашифрована. Не беремся судить об этом. Но все же погрешности, которые есть в литературном сценарии, довольно тщательно перенесены в режиссерский. Логика вещей говорит о том, что в режиссерской разработке сценарий должен расти. Ведь так же, как и сценарист, режиссер работает над драматургией произведения, начиная со сценария и кончая последней склейкой в монтаже. Пока по режиссерскому сценарию мы не ощутили стиля фильма, а это самое существенное в режиссерском решении.

Канонерская лодка „Кореец"



НОВОЕ В ИСТОРИОГРАФИИ АМЕРИКАНСКОГО КИНО

Н. АБРАМОВ

(Льюис Джекобс. «Подъем американского кино. Критическая история». Н. И. Харкур и Брейс. 1941.)

Как ни странно, подавляющее большинство американской прессы является прессой не кинематографистов, но кинозрителей. Творческие проблемы в ней никогда не поднимаются. По мере развития и подъема американского кино появляются журналы, предназначенные для прокатчиков или кинооператоров, но творческого органа американских кинематографистов, который трактовал бы на своих страницах проблемы стиля, эстетики кино, проблемы режиссуры или сценария, в Америке так и не появилось.

Книги, посвященные американскому кино, несут на себе те же черты, что и кинопериодика. Эта литература в подавляющем большинстве предназначена для фойе кинотеатров (исключая, конечно, обширную техническую литературу). То, что в них пишется об американских кинофильмах, режиссерах и актерах носит характер занимательного анекдота.

Такого рода книгами являются «История кино» Бардеша и Бразильяша, «Миллион и одна ночь» Рамзея и другие. В них в занимательной, местами в блестящей форме, излагаются события истории американского кино в виде забавных или романтических случаев, правдоподобность которых, если и не вызывает сомнений, то в целом не способна помочь читателю разобраться в историческом процессе. Эти книги в лучшем случае могут играть роль хрестоматийного материала рядом с научно написанной историей развития американского кино.

Более серьезная работа — «История кино» Хэмптона представляет собой историю кино, но не как искусства, а как промышленности. Для исследователя, которого заинтересует история экономики американской кинопромышленности, эта работа, вероятно, окажется основным ориентирующим пособием. Для исследователя американского киноискусства в ней ценны только первые главы, в которых описан начальный период после изобретения кино (примерно, до 1902—1905 годов). В этих главах дан интересный общественный анализ успеха первых «пенни-аркад» и «никкельодеонов».

Наконец, первыми работами, в которых кино Америки рассматривалось с эстетических позиций, были книги Джильберта Селдеса «Кинофильмы идут из Америки» и «Один час с немым и звуковым кино». Обе эти книги рассматривают период немого кино и только начало звукового.

Перед началом второй мировой войны в Нью-Йорке в издательстве Харкур и Брэйс вышла книга Льюиса Джекобса «Подъем американского кино» с подзаголовком «Критическая история».

Во многих отношениях эта книга представляет для нас интерес. Это первая дошедшая до нас попытка американского исследователя показать процесс становления и развития американского кино как искусства. В этом отношении его работа интересна, так как основным предметом рассмотрения Джекобс делает проблемы режиссерского стиля и репертуар (сценарии и сюжеты). Свою историю Джекобс доводит до начала второй мировой войны, охватывая, таким образом, значительный этап существования звукового кино.

Несмотря на то, что книга Джекобса изобилует многочисленными методологическими ошибками и часто отражает индивидуальные и при том спорные вкусы автора, ее достоинства несомненны. Это первая попытка создать историю американского кино в виде единого процесса, связанного с движением и изменением общественной мысли.

Основная идея Джекобса состоит в том, что американское кино, по существу, является выражением американского духа, и его история есть часть общественной жизни Америки. В своем исследовании Джекобс обращается к оригинальным документам, касающимся не только истории собственно кино, но и общественной жизни своей страны.

Книгу заключает весьма обширная, использованная автором библиография, анализ которой довольно ясно показывает источники его вкусов и симпатий. Добрую ее часть занимают старые статьи наших мастеров кино — Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко или статьи о них. Вопросы формы кинопроизведения, особенно проблемы монтажа, имевшие хождение у нас, но давно устаревшие и отвергнутые нами, критически не преодолены Джекобсом и служат причиной его многочисленных ошибок в оценке явлений кино. Приведенная библиография свидетельствует о том, что не только Джекобс, но и ряд ведущих критиков и теоретиков американского кино разделяют эти идеи, и для американской теоретической мысли они не потеряли своей актуальности.

В своей книге Джекобс оперирует сравнительно небольшим количеством фильмов. Он привлекает тот или иной фильм только в случае, когда он интересен не сам по себе, но является характерным для стиля режиссера или по своей тематике. Это позволяет Джекобсу подробнее останавливаться на наиболее значительных фильмах американского кино и давать описания отдельных режиссерских находок или приемов. В отличие от других книг по истории кино личность режиссера или актера почти не интересует Джекобса. Режиссер для него только выразитель тех или иных общественных вкусов, и место его в процессе развития кино определяется тем вкладом, который он внес в искусство.

Само содержание этого вклада Джекобс трактует в ряде случаев чрезвычайно узко. В соответствии со своими эстетическими взглядами Джекобс считает основой киноискусства принцип монтажа. Поэтому все развитие кино для него является последовательным развитием этого принципа.

«Почти все развитие кинематографа имело своей отправной точкой принцип монтажа»,— пишет Джекобс. Эта коренная ошибка автора, переоценивающего роль монтажа, как основы и генерального принципа в создании кинофильма, приводит к тому, что в тех случаях, когда какое-либо явление не укладывается в его схему, он проходит мимо него или не дает ему вовсе никакого объяснения.

Так, например, творчество Чаплина или Мак Сеннета, у которых монтаж

не играет существенной роли, недооценивается Джекобсом, и он ограничивается беглым повторением общепринятых взглядов на их искусство.

Если при объяснении места и роли первых картин Гриффита, кончая «Рождением нации» и «Нетерпимостью», автор чрезвычайно выпукло и убедительно показывает развитие монтажного стиля Гриффита, то по отношению к «Сломанным побегам», «Далеко на Востоке» и «Сироткам бури», когда не монтаж, но работа режиссера над созданием новой актерской школы представляют главное, Джекобс ограничивается следующими словами:

«Сломанные побеги» и «Далеко на Востоке» были картинами человека, который больше не влиял на кинематографию, но уже испытывал чужие влияния. «Сиротки бури» — драма из эпохи Французской революции — носила черты заимствования у германской исторической кинодрамы, бывшей тогда в моде».

В равной мере Джекобс обходит и проблемы актерского мастерства. «Главными инструментами при создании кинофильма являются камера и пленка и, только во вторую очередь, актер». Поэтому изменение актерского стиля в американском кино Джекобс описывает несколько схематично, ограничиваясь установлением связи между новой манерой исполнения и изменением всей техники кинопроизводства.

Положительная сторона работы Джекобса заключена в установлении связи между явлениями американского кино и общественными условиями, их вызвавшими. Так, например, одновременно сосуществовавшие явления, такие, как фильмы Любича («Брачный круг») и Фербенкса («Багдадский вор»), фильмы Инса и Сесиль де Милля, Гарольда Ллойда и Чаплина, у нас иногда трактовались как отдельные, изолированные явления.

Джекобс предлагает концепцию, объединяющую эти, казалось бы, столь разные по стилю и направлению фильмы, устанавливает единую причину их возникновения и выводит ее из политической и общественной картины американской действительности после первой мировой войны.

Там, где автор оперирует понятиями стиля или категориями публицистики, его выводы в большинстве случаев интересны и оригинальны. Там, где он садится на своего излюбленного конька и рассматривает прогресс кино, как развитие монтажного принципа, — его построения сразу приобретают отчетливо вкусовой характер и становятся малоубедительными.

«Кино осталось бы новинкой незначительного общественного значения, не открой Портер или кто-нибудь другой способности фильма быть разрезанным на куски и воссоединенным для повествовательной цели. В течение последующих тридцати лет существования кино принцип монтажа оставался фундаментальным и особо присущим искусству кино. Он был развит, расширен и углублен присоединением других искусств: театра, живописи, литературы, музыки, но, по существу, остался неизменным. Вне монтажа фильм мертв, в монтаже он живет. Сила и изощренность монтажа являются показателями искусства режиссера».

Анализируя раннее творчество Гриффита, автор рассматривает его главным образом в свете изобретения Гриффитом монтажных приемов или других изобразительных нововведений.

Однако крайне наивные формалистские упражнения Джекобса, давно пережитые и забытые у нас, не заслоняют чрезвычайно квалифицированного и, часто, талантливого анализа стиля и идеологии мастеров американского кино. Так, например Джекобс дает очень точное и яркое описание жанра американской «комической», названной вошедшим в другие языки термином «слэпстик». Но объяснить происхождение этого жанра и причины его успеха автор не в состоянии. Представляет интерес его указание на то, что с появлением на экране Мики Маус наступает быстрый и, повидимому, окончательный закат Мак Сеннета.

Характеризуя мощный и яркий расцвет американского кино в период 1919—1929 годов, автор объясняет необыкновенное богатство и разнообразие существовавших жанров тем периодом жизни американского общества, который был назван впоследствии «эрой джаза».

Этот термин, не имеющий близкого отношения к музыке, Джекобс характеризует как период американской жизни, когда «...сухой закон стал общеамериканским, «красное пугало» приняло небывалые размеры, нетерпимость торжествовала. Это — радио, ма-джонк, Фрейд, кроссворды, строительный бум во Флориде, гольф, мороженое эскимо, притоны для нарушителей сухого закона, парады купальщиц, новая модель Форда «А», Аль Капоне и хозяйничанье гангстеров в Чикаго. Король Джаз дал этой эпохе свое имя. Публика не желала морализма довоенной эпохи. Фильмы нападали на «красных», либерализм и большевизм. Деловые круги неофициально направляли кино в сторону поддержки капитализма».

Посвятив много места творчеству Любича, Флаэрти, Генри Кинга, Джемса Крюзе и Рэкса Ингрема, Джекобс показывает на их фильмах, как они выражали настроение отдельных общественных слоев. Любопытно, что фильмы Фербенкса Джекобс считает проявлением эскапизма, то есть стремлением необеспеченных и боящихся кризиса и безработицы слоев американского народа уйти от действительности в фантастический и вымышленный мир.

Джекобс уделяет много места тем явлениям в иностранной кинематографии, которые оказали влияние на американскую. Среди них основное место он уделяет советскому кино.

«Голливуд еще не ассимилировал достижений немецкого кино, когда появились блестящие фильмы Эйзенштейна, Пудовкина и других. Русские фильмы вызвали больше возбуждения и споров, чем другие. Художественная интеллигенция и творческие работники кино горячо спорили о достоинствах фильмов этих новопришельцев. Крики о «пропаганде» смешивались с восторгами по адресу их динамической силы. Когда дым спора рассеялся, стало ясно, что в киноэстетике возникла новая эра. Глубокая концепция в построении фильма, охватывающая все его структурные принципы, которые пошли от Мелье, Портера, Гриффита и других, впервые была сформулирована. С появлением советских фильмов искусство кино очистилось.

Впервые было сформулировано, что основой выразительности кино является организация кусков фильма, которая в свою очередь составляет элементы больших форм и в их отношении между собой дает фильму его единство и силу.

Русские консолидировали результаты их исследований и экспериментов в единство конкретных принципов, которые стали основой всей современной кинематографии и которые сделали их самым выдающимся явлением эры немого кино.

Колоссальная сила русских фильмов несмотря на их технические недостатки показали Голливуду, что виртуозность во владении камерой это еще не все. Монтаж стал новой модой. Он включался искусственно в фильмы, как «эффекты». Этот термин вошел в профессиональный язык Голливуда. Однако в основном его применение было ограничено импрессионистической серией коротких кусков или быстрых наплывов для перехода от одной сцены к другой».

В анализе последнего периода американского кино до начала второй мировой войны (1929—1939 годы) автор характеризует творчество Кинга Видора, Джозефа фон Штеренберга, Мамульяна, Франка Капра, Джона Форда и других. В частности, его анализ фильмов Форда «Осведомитель» и Видора «Цитадель» чрезвычайно итересен по глубине понимания стиля и идеи фильма.

Джекобс показывает, как меняются стиль и режиссерская манера на протяжении тридцатых годов и дает подробный анализ творчества Диснея.

В целом, книга Джекобса при многочисленных ее методологических и формалистских заблуждениях чрезвычайно богата по материалу и дает систематический очерк американского звукового кино до начала второй мировой войны.

В «СОЮЗДЕТФИЛЬМЕ»

Закончились съемки

Режиссер В. Журавлев закончил съемки фильма «Пятнадцатилетний капитан». Сценарий фильма по роману Жюль Верна написан Г. Гребнером и В. Журавлевым.

Оператор —Ю.Фогельман, Эскизы декораций и костюмов — народного художника РСФСР А. Козловского и А. Дихтяра. Звукооператор—Н. Озорнов.

Основные съемки фильма происходили на натуре в Батуми.

В главных ролях снимались артисты: В. Ларионов (Дик Сенд, 15-летний капитан), Е. Измайлова (мисс Уэлдон), В. Род (Геркулес и колдун Мганга), И. Бобров (король Муани-Лунг), К. Арле-Тиц (Нэн), заслуженный артист республики П. Суханов (Бенедикт), В. Кулаков (Гаррис), М. Астангов (Негоро) и шестилетний Азарик Мессерер в роли Джека Уэлдона.

Музыка к фильму написана композитором Н. Богословским.

Текст песен поэтов Е. Долматовского и В. Лебедева-Кумача.

Идут съемки

Режиссер В. Пронин ставит фильм «Сын полка» по одноименной повести В. Катаева и по его же сценарию.

В съемочной группе картины оператор Г. Гарибян, художник Б. Слетов, звукооператор Д. Белевич.

Героя фильма Ваню Солнцева играет десятилетний Юра Янкин, переживший все события фильма в своей жизни. Он так же, как и герой в повести, лишился родителей в дни войны, был усыновлен красноармейской частью и позже был отдан на воспитание в детдом.

Вова Синев играет в фильме ефрейтора Вознесенского и артист Г. Плужник—разведчика Биденко.

Композитор фильма Б. Лепин.

Писатель Л. Кассиль написал сценарий «Синегория» по своей повести «Дорогие мои мальчишки».

Фильм ставят режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Снимает фильм оператор С. Урусевский.

Художники—А. Сафонов и П. Пашкевич. Звукооператор—С. Юрцев.

В главных ролях фильма снимаются школьники: Г. Новик (капитан), Л. Абрамов (Черепашкин), Г. Гейман (Тимсон) и артисты И. Любезнов (секретарь райкома), И. Агейченков (доктор).

Съемки второй серии фильма «Большая жизнь» заканчивает в марте режиссер Л. Луков.

Фильм снимает оператор М. Кириллов. Звукооператор—Л. Кан. Художник—В. Каплуновский.

Сценарий фильма написан писателем П. Нилиным.

Снова в родные места возвращаются герои фильма, разъединенные войной, прошедшие труднейший боевой путь. Перед ними новая боевая задача—восстановить Донбасс, дать стране уголь. Задача второй серии фильма—рассказать о пафосе восстановления «донецкой кочегарки».

В фильме много песен композитора Н. Богословского на слова А. Фатьянова и Б. Ласкина.

Л. Луков и М. Кириллов стремятся и в изобразительной трактовке фильма найти романтический фон для показа героев.

Роли, как и в первой серии «Большая жизнь», исполняют: П. Алейников (Ваня Курский), Б. Андреев (Балун), заслуженный артист республики И. Пельтцер (Козодоев), М. Бернес (инженер Петухов), С. Каюков (Усынин), В. Шершнева (Соня).

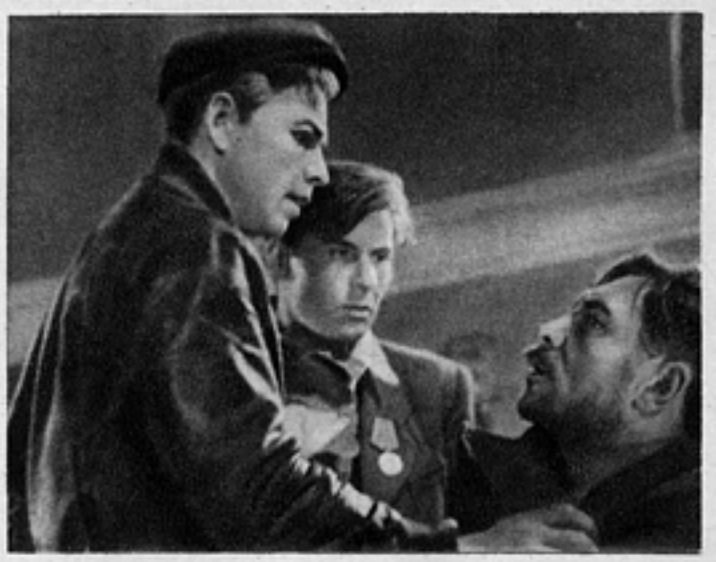
Готовятся съемки

Режиссер В. Эйсымонт готовится к съемкам исторического фильма «Песнь о «Варяге» по сценарию Г. Гребнера.

В экипажах Балтфлота для будущих съемок отбираются матросы для массовок. По эскизам художников подготавливается к съемкам прославленный крейсер «Аврора», близкий по типу крейсеру «Варяг».

Вместе с режиссером к съемкам готовятся оператор Б. Монастырский, художник С. Мандель, звукооператор Н. Писарев.

Натурные съемки фильма начнутся в конце мая вблизи Кронштадта.



Кадры из снимающихся и законченных картин «Союздетфильма». Сверху вниз: «СИНЕГОРИЯ». В роли капитана—Г. Новик, в роли Черепашкина—Л. Абрамов, в роли Тимсона — Г. Гейман. «СЫН ПОЛКА». В роли Вани Солнцева — Юра Янкин, в роли казачка — Вова Синев. «ПЯТНАДЦАТИЛЕТНИЙ КАПИТАН». Заслуженный артист РСФСР П. Суханов в роли Бенедикта и Азарик Мессерер в роли Джека Уэлдона. «БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ» (2-я серия). П. Алейников в роли Вани Курского, Ю. Лавров в роли Кузьмина, Л. Масоха в роли Ляготина. «СЛОН И ВЕРЕВОЧКА». Наташа Защипина (справа) в роли героини фильма Лидочки

«Волки и овцы». «Союздетфильм». Фотопроба на роль Глафиры Л. Орданской

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ

(Беседа с художественным руководителем «Союздетфильма» Л. Луковым)

В 1946 году «Союздетфильм», как нам кажется, и количественно и качественно ответит на запросы советской молодежи и детей.

Режиссер Журавлев закончил фильм по одноименному роману Жюль Верна «Пятнадцатилетний капитан». Подвиги молодого героя, настойчивость и упорство в достижении поставленной цели, необычайные приключения в малоизведанной и таинственной Африке, странствования по океанам — таков характер картины, равно интересной как детям, так и юношеству.

На экранах столицы начал демонстрироваться новый фильм производства «Союздетфильма» 1945 года «Слон и веревочка». Режиссер фильма — И. Фрез, автор сценария — писательница А. Барто. Это фильм о детях-дошкольниках. Самые маленькие граждане нашей родины, наконец, увидели своих сверстников на экране. Картина поставлена в забавной форме фильма-книжки.

Продолжая свои традиции, «Союздетфильм» и в 1946 году проводит работу над созданием киносказки. Режиссер А. Роу, поставивший в свое время фильмы «Конек-Горбунок», «По щучьему веленью», «Василиса Прекрасная» и «Кащей Бессмертный сейчас вместе с писателем Евгением Шварцем работает над сценарием «Царь-водокрут».

В фильме «Нахимовцы» школьники и детвора увидят будущих славных капитанов наших морей, нынешних питомцев морского нахимовского училища. Сценарий этого фильма написан Н. Пановым. Постановку фильма студия поручает режиссеру И. Лукинскому, впервые приступающему к самостоятельной работе.

Таким образом в 1946 году «Союздетфильм» выдвигает для самостоятельной работы новых художников. Наряду с ними готовятся к постановке фильмов и мастера советского кинематографа.

Режиссер М. Донской работает над сценарием 2-й серии «Как закалялась сталь», посвященным любимому герою советской молодежи Павлу Корчагину.

Жанр любимых юношеством приключенческих фильмов представлен фильмом «Тайна двух океанов» по повести Н. Адамова (сценарий Н. Рожкова).

Заканчиваются и будут выпущены в первом квартале фильмы: «Большая жизнь» (2-я серия) и «Синегория» в постановке режиссеров Э. Гарина и Х. Локшиной по повести Л. Кассиля «Дорогие мои мальчишки» и «Сын полка» в постановке режиссера В. Пронина по одноименной повести В. Катаева.

«Волки и овцы». «Союздетфильм». Фотопроба В. Владиславского на роль Чугунова

НОВЫЕ СЦЕНАРИИ

«МОРЕ ЗОВЕТ»

Г. Гребнер написал по либретто Н. Шпанова сценарий спортивного фильма «Море зовет».

Два школьных товарища — спортсмен и «математик» — стремятся попасть в морское училище. На экзамене они пытаются помочь друг другу, но терпят поражение. Действие сценария разворачивается на рыбачьей шхуне, где друзья вновь усердно готовятся к экзаменам. На этот раз мечта их осуществляется — они приняты в училище.

«ЛЮБОВЬ ПО РАДИО»

Г. Черняк и Б. Дунаевский написали сценарий веселой комедии «Любовь по радио». В сценарии рассказано о забавном романе летчика Гребешкова «по радио».

НОВЫЕ СЦЕНАРИИ

«ЛЕГКАЯ СЛАВА»

Г. Мунблит закончил сценарий музыкальной комедии «Легкая слава».

Сценарий рассказывает о молодом дирижере, вернувшемся со славой с фронта и почившем на лаврах. Героя ждут разочарования. Пройдя через ряд тяжелых испытаний, начав новую жизнь в провинции, он вновь добивается заслуженного признания.

«В ОДНОМ ГОРОДЕ»

Сценарий музыкальной комедии «В одном городе» написал А. Новогрудский. Рассказывая о приключениях артистов театра оперетты в освобожденном от немецких оккупантов городе, автор показывает неразрывную связь советского искусства с народом.

Редакционная коллегия: Е. О. Габрилович, В. В. Грачев, М. К. Калатозов, — Адрес редакции:
В. И. Пудовкин, И. А. Пырьев (отв. редактор), Б. П. Чирков, С. М. Эйзенштейн — Москва, Васильевская, 13

А 03918 Подписано к печати 2/IV 1946 г. Тираж 4000 Зак. 162 Тип. „Искра революции"

СОДЕРЖАНИЕ

Из постановления СНК СССР о присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы 1943—1944 годы ____ 1

И. БОЛЬШАКОВ—Мастера кинематографии — лауреаты Сталинских премий 2

И. АНИСИМОВ — Повесть о русском ученом ____ 4

АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО „Жизнь в цвету" ____ 6

Г. БОЛТЯНСКИЙ — Ленин в документальном кино 14

Ф. ЭРМЛЕР, Б. ЧИРСКОВ— Как мы работали над фильмом ____ 18

В. СУТЫРИН — Великий перелом ____ 21

Н. КОВАРСКИЙ — История победы ____ 26

В. СТЕПАНОВ—Не согласны с товарищем Дурылиным ____ 32

В. ВИШНЕВСКИЙ — Сон на яву ____ 34

ОЛЕГ ЛЕОНИДОВ—Марина Ладынина ____ 35

В. ГАРДИН — Мои встречи 41

О. НЕСТЕРОВИЧ — Песня о Варяге ____ 43

Н. АБРАМОВ — Новое в историографии американского кино ____ 45

ХРОНИКА ____ 47

На обложке:

„АДМИРАЛ НАХИМОВ". Сценарий И. Луковского. Постановка заслуженного деятеля искусств В. Пудовкина. Операторы — заслуженный деятель искусств А. Головня и Т. Лобова. Заслуженный артист РСФСР А. Дикий в роли Нахимова

Фото Д. Суворова

ГОСКИНОИЗДАТ

МОСКВА 1946

ЦЕНА НОМЕРА ДЕСЯТЬ РУБЛЕЙ

„БЕЛЫЙ КЛЫК". Постановка А. Згуриди. Заслуженный артист РСФСР Олег Жаков в роли Уидена Скотта

„БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ". Сценарий П. Нилина. Постановка Л. Лукова. Оператор М. Кириллов. П. Алейников в роли Вани Курского и Б. Андреев в роли Балуна

3129
ВСЕСОЮЗНАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
Обяз. экз
1946 г.